Obra crítica

David José Kohon

Fernando Martín Peña
(compilador)



Coordinación de libros 9º Festival Internacional de Cine Independiente:
Fernando Martín Peña - Javier Porta Fouz

Agradecemos la colaboración de Luis Ormaechea en la edición de este libro

Corrección: Martín Vittón

Diseño gráfico: Karina Gomila

Se terminó de imprimir en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires,
en el mes de abril de 2007 en Artes Gráficas Buschi, 4918-3035.

Agradecimientos

Este libro no podría haberse terminado jamás sin la inestimable ayuda de Elena Cialdoni Kohon, la investigación previa de Inés Huergo y Natalia Taccetta, la velocidad de Maximiliano Basso Gold y la paciencia zen de Luis Ormaechea. Está dedicado a Javier Porta Fouz, que aprecia estas cosas.

Introducción

David José Kohon es considerado el realizador argentino más importante que dio la llamada Generación del 60, valoración compartida abiertamente por la mayor parte de sus colegas de ese período. Como ellos, Kohon filmó mucho menos de lo que hubiera querido y debió enfrentar no sólo a una industria que les era hostil sino además las tensiones políticas del período, una censura institucionalizada y creciente, el maltrato de exhibidores y distribuidores. Como ellos, también, Kohon se formó como asiduo espectador de cineclub, y además logró alguna experiencia profesional como ayudante de dirección en varias películas, aunque, como recordaba, "ninguna fue muy importante".

Un rasgo que lo distinguió de sus compañeros de generación –y que no ha sido suficientemente documentado– fue su dedicación al periodismo, que comenzó antes de su obra como director y se mantuvo paralela después. El clima del trabajo en la redacción aparece evocado, con la precisión de quien lo conoce muy bien, en el tercer episodio de *Tres veces Ana*, donde además un personaje se llama Renner, ocasional seudónimo del propio Kohon. Su obra periodística no es fácil de rastrear, en primer término porque él mismo no le concedía ninguna importancia y conservó muy pocas de sus notas. Pero, además, porque muchas de sus colaboraciones firmadas fueron esporádicas o aparecieron en revistas literarias de poca circulación, mientras que cuando trabajó para medios más importantes (la revista *Claudia*, los diarios *Democracia* y *El Mundo*), lo hizo con seudónimos o directamente en forma anónima.

Sin embargo, una zona particular de esa obra merecía ser revisada con atención. En noviembre de 1955 Kohon fue convocado para desempeñarse como crítico de cine de la revista *Mundo argentino*, que entonces

dirigía el escritor Ernesto Sabato. Según Kohon, "Ahí estuve un tiempo largo, me transformé un poco en el terror del cine argentino porque le daba con todo. Más de uno me quiso fajar... Debo reconocer que yo era jodido, se me fue la mano en algunas cosas, pero es que el cine en general era bastante mediocre. Incluso los buenos directores de entonces estaban en baja. A la inversa, cuando veía algo que se podía destacar, lo ponía por las nubes. La verdad, también, es que no me interesaba ser crítico, soy muy poco analista para ser crítico".

Era un contexto muy particular para convertirse en "el terror del cine argentino" porque toda la industria atravesaba una de las crisis más importantes de su historia. El Estado financiaba activamente a esa industria desde 1948, pero la dictadura militar que terminó con el gobierno constitucional de Juan Domingo Perón retiró ese apoyo y propuso redefiniciones que obligaron a los distintos sectores a buscar acuerdos y consensos para proponer nuevas políticas de fomento. En ese clima, consolidado tras las elecciones condicionadas de 1958 en las que resultó electo Arturo Frondizi, los dineros públicos ya no sólo beneficiaron a la industria tradicional sino también a un gran número de independientes. Aunque eventualmente la coyuntura volvió a revertirse, fue un momento en el que cambiar las estructuras convencionales del cine argentino pareció posible. La creación del Instituto Nacional de Cinematografía y de un sistema nuevo de premios en efectivo para subsidiar lo más destacado de la producción nacional fueron medidas que datan de este período. Por primera vez en el cine argentino, se planteó que el financiamiento público implica una responsabilidad y un debate sobre la calidad de los films. Ya no se trataba de sostener una industria y un negocio, sino de priorizar un cine que supusiera también una inversión artística y cultural.

En ese marco, los textos de Kohon documentan el espíritu de la Generación del 60 en estado puro, antes de todos los desencantos, con la energía de quien interviene en el debate por primera vez, con argumentos que sabe justos y la certeza de tener algo nuevo para decir. Todo eso aparece en sus críticas al cine argentino abiertamente comercial –al que ataca con una virulencia que anticipa rebeldías posteriores–, pero también en la elección de los temas que decide cubrir: la puesta en marcha de una carrera de cine en el ámbito universitario, la

guerra contra los dueños de salas que se niegan a exhibir cine argentino, el trabajo de un cineasta y maestro de cineastas (Simón Feldman) formado en la más absoluta independencia. En uno de sus primeros artículos aborda incluso la cuestión de la identidad nacional en el cine argentino, pero lo hace con una mirada atípica, que evita folklorismos y lugares comunes.

Desde una perspectiva contemporánea, estos textos documentan también una cinefilia que se alimentaba de una cartelera abundante y cosmopolita, y que todavía no estaba influenciada por *Cahiers du cinéma*. Por eso Kohon no tiene inconvenientes en desestimar a Hitchcock, que todavía no había sido sacralizado, aunque con los años modificó esa opinión. Al mismo tiempo, a diferencia de mucha crítica argentina del período, a Kohon no le impresionan a priori los temas relevantes, los antecedentes literarios ni alguna "tradición de calidad", sino que en todo momento prefiere el cine que se demuestra capaz de equilibrar una autenticidad emocional con la búsqueda de una expresión esencialmente cinematográfica. Es decir, un cine como el que eventualmente hizo.

Fernando Martín Peña



El cine del mundo

Pacto siniestro
A Hitchcock le queda grande el contrabajo

Cuando un director que, alguna vez, tuvo un lugar entre los grandes del cine, subsiste y persiste en repetir lo que antes fuera inspiración, talento, y ahora es fórmula, entonces hay que comenzar a considerar sus bien ganadas posibilidades jubilatorias. En el caso que nos ocupa, se nos ocurre que a Hitchcock le está quedando grande el pasado. Después de algunas desafortunadas experimentaciones (*La soga*, *Cuéntame tu vida*)[1] lo vemos en *Pacto siniestro* volver a sus primeros amores, en busca de aquella pureza expresiva que acunara sus éxitos. Pero ahora, con premeditación, con matemáticas, ya no vale. Y no es que pretendamos la absoluta espontaneidad, o el automatismo creador: nada de eso. Sabemos que en el cine, quizá en mayor grado que en cualquiera otra rama del arte, todo debe ser calculado, medido minuciosamente, controlado a priori. Pero una cosa es emplear la ciencia para plasmar ideas, y otra muy diferente pretender crear esas ideas, cuando no existen, por medio de la máquina. Y eso es lo que pasa con el Hitchcock de *Pacto siniestro*: ni emoción, esa *calidez* que define cualquier manifestación artística, ni dinamismo psicológico. "Suspenso", nada más. Pero un suspenso frío, resobado, previsible. No aquel suspenso angustioso de *39 escalones*;[2] ni aquel, con reminiscencias del mejor expresionismo, de *Sabotaje*;[3] ni siquiera el que se apoya en las intrigas argumentales de *Corresponsal extranjero* y *Saboteador*[4] . No, aquí hay, sí, suspenso, pero un suspenso meramente mecánico, un suspenso de tira la cuerda y salta el muñeco. Ingenio de juguetería al servicio de una historieta de veinte centavos.

Y es una pena. Porque la película tiene cosas lindas; verbigracia: el partido de tenis, magníficamente filmado y montado, o el crimen distorsionándose

---

[1] *Rope* (Estados Unidos, 1948, estrenada en la Argentina como *Festín diabólico*) y *Spellbound* (Estados Unidos, 1945).

[2] *The 39 Steps* (Reino Unido, 1935).

[3] *Sabotage* (Reino Unido, 1936).

[4] *Foreign Correspondent* (Estados Unidos, 1940) y *Saboteur* (Estados Unidos, 1942).

en las gafas caídas de la víctima. Pero esas cosas *complementan* una obra de calidad, no la *crean*. Antes, tenemos que tener la base, una historia con seres humanos de carne y hueso, no un teorema de soldaditos de plomo o una partida de ajedrez.

Siguiendo su costumbre, Hitchcock aparece en una toma. Hace un señor gordo que lleva un contrabajo y sube a un tren. Su papel, no por corto, resulta menos dificultoso, ya que el tamaño del instrumento supera su propia altura. No sabemos si el contrabajo ha crecido, o si el gordito Alfred se nos está encogiendo con el correr de los años. Esperemos que se trate de lo primero. El realizador de *La dama desaparece* tiene guardado un lugar en nuestra gratitud de amantes del séptimo arte, y no queremos pecar de desmemoriados.

Capricornio, número 2, octubre de 1953.

Pacto siniestro (*Strangers on a Train*, Estados Unidos, 1951).
Dirección: Alfred Hitchcock.
Con: Farley Granger, Ruth Roman, Robert Walker, Leo G. Carroll.

La belleza del Diablo
El panfletario René Clair, enhorabuena...

Claro que eso de panfletario lo decimos en el mejor sentido. Con cierta velocidad, lo reconocemos, hacemos valer el término en esta ocasión como sinónimo de *apasionado.* Pero valga el apresuramiento para definir, mal que bien, una posición que conduce a la superior jerarquía de arte, mediando la imprescindible calidad formal, a todo emborronamiento de cuartillas, pincelada en las telas o impresión de imágenes en la banda de celuloide. Es, simplemente, la *posición de tener posición* frente a los problemas planteados. Por supuesto, no puede sorprender tal actitud en René Clair, pero dado que últimamente se viene contraponiendo su figura a la de Chaplin de *El gran dictador* y *Monsieur Verdoux*[1] para demostrar, mediante elaborados disparates, que en el cine hay que conservar ante todo la bienamada elegancia y no ponerse a "sermonear", es muy saludable que *La belleza del Diablo* nos refresque la memoria con respecto a la personalidad del realizador francés, personalidad que de manera alguna puede servir de bandera a semejantes elucubraciones.

En *La belleza del Diablo* se puede anotar nuevamente el gusto de Clair por la fantasía irónica, de una ironía bastante mordaz y amarga que subyace en la liviandad amable de la superficie y que viene a exponernos *apasionadamente* su opinión sobre muchas cuestiones que la Humanidad debe aún resolver. La entrega del hombre a la Ciencia, incondicionalmente, su sujeción al racionalismo más exasperado, lo destruyen, convirtiendo la vida –su vida– en un infierno mucho más despiadado y cruel que aquel del que gustan hablar todavía las ingenuas abuelitas. Vale decir: por el camino de la pura razón se llega al puro desatino, haciendo del mundo un inmenso manicomio con taras atómicas y tridimensionales... Habrá que amar, amar mucho al aire, al sol, a esas hojas que se mecen en el viento, a aquel par de ojos negros cargados de misteriosa electricidad; amar a la belleza, a la juventud y, ante todo, al mismo amor. Lo propone René Clair y, aunque su solución parezca un poco vaga a

[1] *The Great Dictator* (1940) y *Monsieur Verdoux* (1947).

los economistas, no deja de ser digna de tomar en cuenta, por lo menos para ver qué pasa, que nada puede ser peor que lo que está pasando. No interesa, por otra parte, que la opinión de Clair sea o no justa sino que, en tanto que artista, el hecho de que opine y de que lo haga con tanta *clase* –si se nos permite la muy porteña expresión– es más que suficiente para determinar la vigencia actual de su arte y la vitalidad de su inigualable talento.

Un pequeño lunarcillo que se puede señalar en la forma de *La belleza del Diablo*, es atribuible a la presencia de Armand Salacrou en el libreto: hay situaciones que, pudiendo haber sido resueltas con la imagen, fueron exteriorizadas con un diálogo de mucho ingenio, el cual, pese a su calidad, no compensa la pérdida de alguna de esas cosas que Clair, el amablemente corrosivo Clair de *Un sombrero de paja de Italia*,[2] el tiernamente cáustico Clair de *Catorce de Julio*,[3] podría proporcionar nuevamente –estamos seguros– sin sufrir el mejor menoscabo en las comparaciones. De cualquier modo, esa invasión de la palabra se ve balanceada generosamente con la calidad visual y rítmica de lo específicamente cinematográfico del film. A ese respecto, se constata que la utilización de la *sintaxis* conserva la pureza primitiva de las primeras expresiones claireanas, con el agregado de ciertos alardes que, sin ser estrepitosamente notorios, bastan para conformar a los más engolosinados y ortodoxos cineístas. Clair concreta sus formulaciones, como siempre, con esa cerebración precisa que reconoce sus fuentes inspiradoras en las antiguas y perdurables raíces del séptimo arte –composición dinámica, ritmo por el fraseo interior de los diferentes planos, intimidad del movimiento objetivada en el montaje, etcétera–, y aún se puede advertir la huella de Méliès que tan hondamente marcara sus ensayos iniciales. Su intuición poética, unida a su inteligente criterio, le hace encontrar en la ingenuidad de elementos básicos, que hoy ya han perdido su frescura por obra del abuso indiscriminado, la antigua fuerza expresiva que poseían en los tiempos heroicos de los dieciséis fotogramas a manivela.

Michel Simon realiza una labor de cuyas excelencias es casi obvio hablar si se tienen en cuenta sus antecedentes, pero, no obstante, se puede destacar que sus conocidas dotes se han visto utilizadas aquí en su máximo rendimiento.

---

[2] *Un chapeau de paille d'Italie* (1928)

Gerard Philipe, aunque su compromiso es menor, ostenta una holgura que muy pocos actores de la actualidad podrían exhibir en un Fausto de características tan singulares y peligrosas desde el punto de vista interpretativo.

Armand Salacrou se hace perdonar el error señalado antes, por la inestimable colaboración que ha prestado a Clair, influenciado con su poderosa personalidad, que es bien conocida por sus obras, en la contribución de algunas púas de su cosecha a lo francamente –y honrosamente– panfletario de la película.

René Clair, que no es un esteticista sino un poeta, fabrica sus elípticas realizaciones a fin de hacer trascender su aguda crítica y aportar en tal forma al esfuerzo milenario, a la eterna búsqueda del hombre en pos de la fórmula de la felicidad. Además –hay que insistir– importa poco que el realizador de *La belleza del Diablo* esté o no en lo cierto en lo que dice; como poeta y como artista tiene su pasión por la verdad el arma que impulsa su vital resonancia. *Pasión*, hay que remarcarlo; nada de indiferencias pundonorosas ni de artesanismos huecos. El reconocimiento de esa indispensable cualidad reconforta y hace factibles las expresiones de la más emocionada gratitud con que, desde el humilde puesto de espectadores, puede retribuírsele.

Capricornio, número 3, noviembre de 1953.

La belleza del Diablo (*La beauté du diable*, Francia, 1950).
Dirección: René Clair.
Con: Michel Simon, Gérard Philipe, Nicole Besnard, Simone Valère.

¡Viva Zapata!
La épica desde lo interior

Después de Einsestein, de Emilio Fernández, Gavaldón e incluso del Norman Foster de *Santa*,[1] Elia Kazan enfoca México. En los cuatro primeros hay una base común de trabajo: lo telúrico, la tremenda sugestión del ambiente modelando situaciones y personajes, en una determinación que se extiende casi hasta lo ontológico. En cambio, Kazan no se aboca a ese planteamiento, y no lo hace por la pretensión de ser original sino por seguir su línea, la que le es propia, condicionada por sus trabajos anteriores. Se trata de un realizador formado en una problemática distinta, igualmente valiosa pero ubicada en otro plano. Por su formación teatral quizá pueda explicarse su tendencia de concentración, de agruparlo todo dentro de un marco aparentemente estrecho, para golpear en el centro mismo de lo íntimo expandiéndose luego centrífugamente a fin de exteriorizar el ambiente a través de los personajes, en lugar de seguir la igualmente legítima proposición inversa.

Frente a Emiliano Zapata el guerrillero, el líder de los campesinos desposeídos, el problema era muy serio, pero Kazan lo resuelve con toda eficacia sin desviarse un milímetro de sus principios formales. Planteada desde un comienzo la personalidad del héroe, el desarrollo ulterior será una exposición dinámica de todas las facetas que determinan esa personalidad, en su esencia y en las mutaciones que le imponen los hechos. Frente a la historia el héroe no puede retroceder y luego de algunas indecisiones –en un hombre– se entrega con ardor a la causa para la que estaba destinado. Eso es todo. Todas las tormentas muerden en su carne –no es un prócer almidonado de libros de texto– y sufre intensamente la experiencia del amor, del compañerismo refractado en el trasfondo de las traiciones, de la lucha sangrienta y sucia que salpica de lodo y entrañas destrozadas el rostro de todos los predestinados a la pureza final. Así Emiliano Zapata

[1] *Santa* (México, 1943), de Norman Foster y Alfredo Gómez de la Vega.

llega hasta la encrucijada donde un granizo de plomo escribirá en su cuerpo el nombre de mártir. Así llega Emiliano Zapata a la muerte, proyectándose como un eco contra las duras rocas de las montañas que proseguirán gritando su nombre. Áspera tragedia, antigua como el sol y con diferentes decorados y problemas distintos.

En la exteriorización fílmica Kazan visualiza todo el proceso a través de la *acción*, y en ello reside la clave de su formulación específica: su método no encara el realismo demostrativo sino la implícita entrelínea que surge de los hechos. Hay una tensión de las situaciones que parte de lo objetivo, cerrándose en espiral hasta llegar a un eje interior, anímico, para abrirse de nuevo bruscamente en el final, con la trascendencia del personaje sobre las cosas. Conscientemente o no, la utilización de las *herramientas* cinematográficas ayuda este proceso y lo conduce con seguridad hacia el cumplimiento de sus proposiciones. La cámara no se mueve únicamente para mostrar, sino también para explicar, ahondar, expresar; el montaje no sólo concatena con fluidez los pases de planos: sirve a sus exigencias últimas, esto es, dar la medida y el tiempo exactos de la emoción. Método cinematográfico si lo hay, aunque su técnica no es de aquellas que gustan retratarse a sí mismas.

Marlon Brando, marcado con sobriedad –pero con firmeza– desde la dirección, realiza con éxito una labor difícil, donde la economía de gestos y de palabras dictada por la psicología del personaje es compensada por la intensa acción interior, aquella que tan bien conocía Stanislavsky cuando hablaba del "Maquillaje por dentro". Una mirada apenas, un leve girar de la cabeza, y está todo dicho.

Los demás intérpretes cumplen satisfactoriamente –Jean Peters, perfecta– dentro de la línea directriz, exceptuándose en unos pocos momentos Anthony Quinn, quien no pudo resistir la tentación de ceder por unos segundos –casi al final– a su vieja composición de villano hispanolatino, abusado por él en decenas de películas. De cualquier manera, no logra empañar el decoro general.

Las anotadas excelencias de la interpretación, así como las de la fotografía y el montaje, obligan a hacer nueva mención de Elia Kazan, quien impone su criterio en todo, absorbiendo incluso a John Steinbeck para asimilarlo a sus propios fines. Demuestra así su garra de verdadero conductor.

Dado que se trata de un film norteamericano que narra la historia de un luchador contra el *porfirismo*, sería pecar de excesiva ingenuidad el dejar constancia de la *libertad* histórica con que se encaró la veracidad de algunos personajes en el libreto.

Capricornio, número 4, enero de 1954.

¡Viva Zapata! (ídem, Estados Unidos, 1952).
Dirección: Elia Kazan.
Con: Marlon Brando, Jean Peters, Anthony Quinn, Joseph Wiseman.

La vida de O-Haru

Evidentemente, hay razas y países que parecen predestinados al arte cinematográfico. Quién sabe qué oscura química de su espíritu, su historia y sus tradiciones folklóricas, religiosas y artísticas, o de la peculiar psicología de sus individuos, los signa para el destino de cumplir una misión de vanguardia en las pantallas del mundo. Al caso de los nórdicos –Suecia, tal vez Noruega y Dinamarca, cuyo Carl Dreyer vale por toda una historia del cine en ese país– se agrega el de los japoneses. Se podrían aventurar multitud de teorías e hipótesis más o menos probables y ociosas al respecto, partiendo de ciertas pautas reconocibles –la clásica sobriedad expresiva hasta llegar casi al puro esquema, en la literatura escandinava, o la parca y concisa idiosincrasia que caracteriza a los individuos de ese origen, en el primer caso, y el estupendo laboratorio plástico que secularmente experimenta a través del baile, teatro mímico, pintura y dibujo japoneses, para el segundo–, pero no es necesario extenderse en ese tipo de divagaciones para comprobarlo. Lo concreto es que, en lo concerniente a Japón, los títulos de *Rashomon*, *Hijos de Hiroshima*[1] (aún no estrenada oficialmente en Buenos Aires) y *La vida de O-Haru* son suficientes para confirmar el aserto. La última de las tres, motivo de esta nota debido a su reciente estreno, con ser muy inferior a las dos primeras resulta elogiable en muchos aspectos, en especial a los referentes a la forma.

Aclaremos de entrada que el argumento de *La vida de O-Haru* es un folletín apenas mal disimulado con un pretexto histórico: el de que la vida de la prostituta-heroína transcurre en el siglo XVII, en el que estos terribles dramas del sexo-mercancía debían ser el pan diario, despiadadamente y sin atenuantes, de una elevadísima proporción de mujeres del país de los cerezos. (Aunque esos mismos dramas también ocurren, de una manera más suave y encubierta, en la actualidad y en todas partes sin que a sus protagonistas les inquiete mucho el hecho de que la anécdota de sus zarandeadas

[1] *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, e *Hiroshima* (1953), de Hideo Sekigawa.

vidas sea o no un folletín.) Además, tampoco hay en *La vida de O-Haru* una elevación del despreciado género por medio de esa profunda valoración humana de situaciones y personajes que lo dignifican en la obra de algunos creadores como Chaplin. Nada de eso: aquí las tintas se cargan con todo entusiasmo, sin dejar respiro, acumulando desgracia tras desgracia sobre los frágiles hombros de la desdichada heroína, ubicando así el relato dentro del errado y anacrónico molde melodramático que define ese tipo de expresiones. No obstante, el arte indiscutible con que esa remanida historia ha sido llevada a la pantalla, le da una categoría que por cierto no tendría si hubiera sido realizada por algún director mexicano del montón o ciertos de nuestra propia cosecha cuyos nombres no vienen al caso consignar aquí (pues si de leñadores tenemos la vocación, siempre nos gustó hachar árboles erguidos). En cambio, el director de este film, aproximadamente llamado Kenji Mizoguchi, se encara valientemente con el engorroso compromiso y, si bien no salva lo truculento del tema, consigue exteriorizarlo con una buena dosis de cine a la enésima potencia. Toda la película es una sucesión de estampas magníficas, en las que una meditada composición y la sensual y casi táctil fotografía de claroscuros producen un deleite visual y una emoción estética de una intensidad pocas veces experimentada en las salas cinematográficas. Con un mínimo de diálogos los actores complementan esa calidad plástica realizando una labor densa e interior, económica en palabras y ademanes. El desarrollo general es lento pero no fatiga, pues cada una de las tomas merecería ser observada más tiempo del que duran, de no jugar en dependencia a la estructura general, siendo además su ritmo –concepto no asimilable al de velocidad, como vagamente se supone a veces– perfectamente controlado y llevado en la fluidez del montaje y los suaves y sutiles movimientos de la cámara. Los decorados, extrañamente modernos en algún momento, son también elementos importantes, interviniendo en el espíritu de las situaciones y fundiéndose en un todo con las figuras humanas que en ellos se mueven, mientras la música, de calidad extraordinaria, matiza y subraya la dinámica visual alcanzando en algunas ocasiones –al principio y al final de "racconto" por ejemplo– un valor de delicada sugerencia funcional.

Los factores mencionados hacen de *La vida de O-Haru* una película digna de verse más de una vez, a fin de poder gustar con amplitud la bella estructura que la modela y permitir que la sensibilidad pueda ser nueva-

mente halagada en la mórbida tersura de su forma. Y si no hablamos del notorio interés que puede tener para todo espectador occidental la exhibición de costumbres y tradiciones del milenario país de origen, es para no incurrir en el error de asignarle un valor simplemente pintoresco o curioso a lo que tiene mayores méritos, ni sacarnos de encima el compromiso de analizarla mediante ese cómodo expediente con una desaprensiva displicencia de comentaristas despreocupados. Algún tímido aplauso en la platea al finalizar la película nos consuela un poco de la escasa justicia con que se la ha recibido en esta ciudad.

Mundo argentino, 2 de noviembre de 1955.

La vida de O-Haru (*Saikaku ichidai onna*, Japón, 1952).
Dirección: Kenji Mizoguchi.
Con: Kinuyo Tanaka, Tsukie Matsuura, Ichirô Sugai, Toshirô Mifune.

Martes trágico

A Hugo Fregonese –no sabemos si por su condición de argentino– lo seducen los temas carcelarios y parece encontrar la máxima inspiración cuando ubica su cámara en incómodos edificios provistos de férreos barrotes en puertas y ventanas. Primero fue *Apenas un delincuente* (1949), aquel film realizado entre nosotros en el cual la eficacia técnica y cierto clima general de verosimilitud ocultaban penosamente el curioso detalle –revelador de un involuntario "humor negro" por parte de los libretistas– de mostrar una banda de feroces anarquistas comeniños que en lugar de ser torturados, como ocurría en la realidad cotidianamente en la época enfocada, se convertían ellos mismos en torturadores siniestros y sin escrúpulos.

Ya en aquel momento el joven director se descubrió como un hombre capacitado para su trabajo pero de inquietudes fácilmente moldeables de acuerdo con la conveniencia de los intereses que se lo proporcionaban. Interesado en lograr un decoro más bien exterior, pero poco amigo de subordinar su tarea al aburrido prurito de ser veraz en el fondo de lo que se trata de exponer y otorgador de usurarias concesiones en compensación de una captación más o menos directa y reconocible de ambientes y psicologías típicamente señalables. Más tarde, en Hollywood, esa ductibilidad y falta de "pruritos" le facilitaron su carrera profesional, ejercitándose en algunos irrecordables "western" y policíacos pero en cuanto pudo volvió al tema de sus primeros amores: la cárcel, y allí consiguió hacer su mejor película hasta la fecha la que mejor denota sus posibilidades: *Mis seis presidiarios*,[1] bien elaborada, directa, con detalles superficialmente humanos y reveladora de un rosado conformismo muy al uso en el feudo de los Goldwyn, Warner, Zukor y otros.

Finalmente, ahora trata de repetir el acierto e insiste –o le insisten– en fotografiar reja, esta vez con Edward G. Robinson detrás de ellas. Como en esta ocasión ha contado con un libreto mucho más débil que el de *Mis seis*

[1] *My Six Convicts* (1952).

presidiarios, la nueva tentativa es menos feliz aunque es posible advertir a través de la fluida visualización del relato un cada vez más seguro dominio del oficio por parte de nuestro compatriota. Además, ciertos momentos como el de los preparativos y el de la luego frustrada ejecución en la silla eléctrica, buscados por un afán documentador o sensacionalista, asumen por su sola presencia una débil intención de encarar objetivamente el problema de la pena capital, intención que vuelve aparecer esporádicamente en alguna frase del diálogo, pero sin ser nunca del todo firme ni consciente y constantemente frenada por los convencionalismos usuales. La composición del cuadro y la dinámica utilización de cámara y montaje ayudan también a sobrellevar la escasa tensión de las situaciones, las cuales han dejado de impresionar por manidas y agotadas en gran cantidad de films como este.

Edward G. Robinson retornando a sus viejos papeles de gángster, cumple eficientemente su labor, pero hace tiempo que superó tarea tan elemental como la que le asignan aquí. Sin desentonar ni descollar ocupan otros puestos Jean Parker, Peter Graves y un bien seleccionado grupo de actores poco conocidos entre nosotros.

Mundo argentino, 16 de noviembre de 1955.

Martes trágico (*Black Tuesday*, Estados Unidos, 1954).
Dirección: Hugo Fregonese.
Con: Edward G. Robinson, Peter Graves, Jean Parker, Milburn Stone.

Tres hombres en una balsa

Las decepcionantes expresiones del cine soviético exhibidas durante los últimos años en Buenos Aires, deplorablemente anuladoras de la honrosa tradición de vanguardia que le dieran en no muy lejano pretérito las obras de Eisenstein, Pudovkin, Dovshenko y otros, han formado un espíritu de prevención tal, que ante cualquier manifestación simplemente aceptable, ante algún film solamente bueno, se reacciona como si la discreta excepción fuera producto de un milagro. Este es el caso de *Tres hombres en una balsa*, agradable y llevadera película donde no se advierte esa pesada, trivial y aparatosa concepción que genera las fallas básicas en el actual cine del mismo origen.

Hay aquí, por el contrario, gracia de buena ley, simple y de fresca comunicación, un sentido de la simpatía humana sin tamices previos y un criterio de exteriorización honesto y provisto del mínimo de sutileza exigible en películas para gente adulta. Por si esto no bastara para asignarle su carácter "excepcional", se agregan ciertos valores de realización que la hacen del todo diferenciable. El director Mijail Kalatozov la ha dotado de un ritmo grato, evitando en todo momento las marchas forzadas y esquivando cualquier intención de basar en preconceptos dogmáticos las motivaciones en las actitudes de los personajes. Colabora con él en sentido la directa y hábil actuación de los intérpretes, quienes en ningún momento se llevan la mano al pecho para declamar prefabricadas altisonancias ni ponen cara de reconcentrados "héroes de la producción socialistas", sino que adecuan su trabajo dentro de una preceptiva de espontánea y simple humanidad. Enhorabuena. Por su parte, la controlada y sobria plástica de la fotografía en suaves colores facilita un marco visual de remarcable interés. Un tibio intento de criticar la burocracia –ese monstruo multicéfalo que asfixia la vida tanto en "democracias" como en "paraísos"–, a través de la sátira individual a algunos personajes, contribuye a hacer aún más atrayentes la historia. En definitiva, *Tres hombres*

en una balsa es una expresión simpática, simple y agradable dentro de su sencillez, y realizada con una noción elemental del decoro y de respeto por el arte cinematográfico, lo cual ya es mucho decir y compensa un poco de todas las que penosamente soportamos en ocasiones anteriores.

Mundo argentino, 16 de noviembre de 1955.

Tres hombres en una balsa (*Vernyye druz'ya*, URSS, 1954).
Dirección: Mijail Kalatozov.
Con: Vasili Merkuryev, Boris Chirkov, Aleksandr Borisov, Aleksei Gribov.

La joven guardia

Con un retraso de siete años se ha logrado ver por fin esta importante película, en la cual se enfoca un aspecto de la gigantesca y heroica lucha contra la invasión nazifascista en Europa. Trátase aquí de un pequeño pueblo minero ruso, ocupado por los alemanes, donde aparte de las acciones comunes de guerrillas se constituye una organización de jóvenes dedicada a la difícil y peligrosísima misión de sabotear y obstaculizar a los vándalos en su retaguardia. Niños casi, estudiantes y obreros que hasta el día anterior habían llevado apaciblemente los días de su primera adolescencia, se convierten, por imperio de las circunstancias y de los rudos golpes que sufre su sensibilidad ante las atrocidades de los asaltantes, en arriesgados combatientes y, finalmente, en verdaderos mártires de la liberación de su país. Esta sencilla y enaltecedora historia fue recogida por A. Fadeyev en la novela que traduce ahora en imágenes Sergei Gerasimov con excelente sentido cinematográfico y la lucidez necesaria para no incurrir en un excesivo esquematismo. A través de las violentas y duras estampas del film, transita implícitamente una suficiente y tierna dosis de humanidad, sin desdeñar el agregado de algunas gotas de ironía, sátira o sarcasmo, una concreta y simple carnalidad en los protagonistas y aun en sus enemigos, sin caer nunca en la propaganda rudimentaria que más tarde habría de desprestigiar el cine soviético.

En *La joven guardia*, por el contrario, todo lo que se dice es producto de una pasión honda, de una sinceridad sin subterfugios ni muletillas, a veces cargando un poco los énfasis, ciertamente, pero dotándolos de un sentido superior que los justifica. Gerasimov se salva así, en esta ocasión y por imperio del tema, de incurrir en groseras simplificaciones o tipificaciones psicológicas, asignándole en cambio a cada entidad individual su valor justo en el panorama general, sin sobreestimar ni tampoco restar mérito a ningún factor y aprovechando bastante la riqueza de matices que una lucha entre seres humanos –más que ideologías–, con todas sus lacras e imperfecciones, le ofrece. No quita el heroísmo casi increíble de algunos, porque esta consignado en la verdad profunda de los hechos, pero tampoco abandona la consideración

objetiva de las actitudes intermedias ni aún de las "negativas" (palabrita esta que gustan mucho de utilizar, con pedantesca e inquisitorial trivialidad, precisamente los críticos comunistas) en el juego de oposición y contraste que proporciona a la postre la síntesis cabal y verosímil de los acontecimientos. A pesar de los cortes más que abundantes y aún de los simples tijeretazos indiscriminados que ha sufrido la copia que se exhibe en Buenos Aires, es posible apreciar en su transcurso una buena exteriorización plástica apoyada en la fotografía de V. Rapoport, algunos de cuyos mayores aciertos se emparientan con el recuerdo de aquellos buenos tiempos del cine mudo soviético, además de un ritmo general sabiamente conducido y esporádicos golpes de montaje que por momentos elevan la jerarquía expresiva hacia alturas hoy día inaccesibles para el mismo Gerasimov (por ejemplo, la acción paralela entre el baile de la saboteadora ante los alemanes y el incendio por ella misma provocado en la bolsa de trabajo esclavo). Por su parte, la música de Shostakovich, si bien no siempre acompaña en un todo a la acción y a veces llega a "independizarse" un poco de ella, es muy estimable en sí y alcanza a transmitir un vigor épico que en algún pasaje consigue superar al de las imágenes. Los actores, salvo una que otra deficiencia mínima, contribuyen poderosamente al poder de convicción que emana de todo el film. En suma, se trata de una buena muestra del cine soviético de inmediata posguerra, con valores parciales de apreciable calidad estética, y su exhibición viene ahora a refrescar la memoria de hechos que están menos lejos en el tiempo de lo que algunos apresurados "reivindicadores" de figuras e ideologías definitivamente juzgadas quieren hacer creer. Desde su filmación ha corrido mucha tinta y algunas cosas elementales que entonces parecían estar bien claras aparecen hoy confundidas y enturbiadas por los sucesos posteriores, pero no obstante todavía resulta oportuno el vibrante saludo final que el jefe de los muchachos de *La joven guardia* dirige, más que a un sector ideológico, a la conciencia del mundo.

Mundo argentino, 23 de noviembre de 1955.

La joven guardia (*Molodaya gvardiya*, URSS, 1948).
Dirección: Sergei Gerasimov.
Con: Vladimir Ivanov, Inna Makarova, Nonna Mordyukova, Sergei Gurzo.

La rubia fenómeno

He aquí una comedia que hay que ver. Por desgracia, el género no tiene con frecuencia exponentes como el de esta película, donde puedan apreciarse en grado sumo cualidades como sutileza, agudo sentido del humor, simpatía humana y, al mismo tiempo, ironía suavemente mordaz y, fundamentalmente, talento. Esta última condición es la distingue la labor del libretista Garson Kanin en todas sus películas y en esta demuestra una vez más su aguda visión de la vida norteamericana a través de la muy certera descripción de las gentes de su pueblo, de las situaciones que provocan, a veces un poco tontas, pero encaradas con profunda comprensión, de su psicología típica y también en la pintura afectuosa de una cotidianeidad plena de verismo y a la cual encuentra siempre su lado gracioso. Por su parte, el director George Cukor ha sabido trasladar las ideas de Kanin con gran habilidad e intensificando los aciertos de texto escrito. Entre los mayores de esos aciertos del binomio creador de esta muestra, vale la pena mencionar una especie de "despedida fílmica", con lo cual el protagonista, un cameraman de documentales (Jack Lemmon), dice adiós a su amada confesándole su cariño a través de un corto metraje que él mismo tomara en diferentes ocasiones. En esta y otras secuencias puede advertirse el simple y a la vez hondo lirismo –un lirismo de esa época de eficiencia técnica y de sus hombres sencillos y algo ingenuos– que matiza todas las numerosas escenas de muy buen humor que pueden apreciarse en su transcurso.

Judy Holliday, en su papel de muchacha típica americana, confirma y casi supera las condiciones relevantes demostradas en *Nacida ayer*,[1] mientras el debutante Jack Lemmon, mencionado antes, la acompaña con gran simpatía y espontánea personalidad. Peter Lawford, Michael O'Shea y otros ocupan sus puestos con gran calidad y muy bien conducidos por la dirección.

En suma, un film muy recomendable, no sólo por lo original de su trama o la comprensiva y sonriente crítica que destila su fábula sino, sobre todo, porque

---

[1] *Born Yesterday* (1950), de Cukor, también escrita por Kanin.

consigue la risa amplia del público y también su emoción, sin entontecerlo, con absoluta ,limpieza de recursos, con honestidad y con inteligencia, sin recurrir nunca a triquiñuelas fáciles.

Mundo argentino, 1 de diciembre de 1955.

La rubia fenómeno (*It Should Happen to You*, Estados Unidos, 1954).
Dirección: George Cukor.
Con: Judy Holliday, Peter Lawford, Jack Lemmon, Michael O'Shea.

Duelo en la selva

Dana Andrews es un inspector de seguros que al verse obligado a visitar a África por una investigación demuestra nadar como un campeón olímpico, tirar con puntería infalible, boxear y luchar y, además, tener una serenidad tan impertérrita que cuando se ve frente a frente con los leones adopta una expresión confiada, como si fuera a proponer un seguro de vida a esos inquietantes animalitos. En fin, ya se sabe que los norteamericanos son gente valiente. En cambio, David Farrar, que es inglés, es un villano cruel y sin escrúpulos. Jeanne Crain los acompaña sin decidir hasta el final a cuál de los dos va a entregar su manicurada mano y su carita de melaza con crema y frutilla. Hay además algunos negros que cantan como si estuvieran actuando en una comedia musical y gran cantidad de leopardos, leones, cataratas, víboras, etcétera, que actúan con gran convicción. Dirigió, a distancia, George Marshall.

Mundo argentino, 21 de diciembre de 1955.

Duelo en la selva (*Duel in the Jungle*, Estados Unidos, 1954).
Dirección: George Marshall.
Con: Dana Andrews, Jeanne Crain, David Farrar, Patrick Barr.

Romeo y Julieta

Hay dos maneras de presentar ballet por medio del cine: una consiste en tomarlo tal cual fue montado en un escenario, poner delante una cámara y apretar el botoncito. La otra es más difícil, pues aspira a integrar en una unidad artística la dinámica de las dos expresiones. La primera indica una subordinación del cine al servicio del otro arte, significa en cierto modo hacer "teatro filmado" y, por consiguiente, tiende a desnaturalizar la función del séptimo arte, que no es la de hacer de lacayo o bandeja para prestarle trascendencia a espectáculo cuyo lugar no está en la pantalla. La segunda se encara con el ballet y trata de adaptarlo a una visión fílmica, trata de conseguir cine-ballet, raras veces logrado por las dificultades que presenta y la re-creación de normas para la danza que necesita. Algunas secuencias de *El espectro de la rosa*,[1] excelente film de Ben Hecht, se acercaron a este ideal, mientras otros intentos más aventurados y geniales lograron el cine-ballet sin bailarines mediante la utilización de una plástica y un ritmo específicamente cinematográficos, pero emparentados con la danza en su concepción (el caso más evidente y conocido es el de la famosa batalla sobre la nieve de *Alejandro Nevsky* de Einsenstein[2]).

Romeo y Julieta, película de procedencia soviética, trata de narrar la tragedia de Shakespeare, de principio al fin, a través del ballet, con la sola ayuda de un relator, por suerte bastante parco, y sostenida por las obvias excelencias de la música de Prokofiev, ligada a la acción en profundidad y

---

[1] *Specter of the Rose* (1946).
[2] *Aleksandr Nevskiy* (1938).

en proyección formal. No obstante su ambición, el film queda a mitad de camino entre las dos tendencias mencionadas antes, es decir: no termina de ser cine-ballet ni tampoco se queda en una actitud servil o puramente expositiva frente a la danza. En algunos momentos impresiona como una función en un teatro muy grande, con escenario de tamaño monumental y fácilmente intercambiables, pero de ninguna manera logra totalmente una visión íntegramente cinematográfica con todo eso. En otros, la inteligente movilidad de cámara, el ritmo recíproco de esta con el de la acción y la plástica del cuadro se acercan a un enfoque bastante honesto y serio del problema. De cualquier manera, el conjunto ostenta una unidad superior otorgada por la presencia de los eximios bailarines Galina Ulanova, Yuri Zhdanov, S. Koren, A. Kudryashov y otros, aunque todos fallan en los primeros planos, pues son, como ya dijimos, excelentes bailarines, pero como actores o mimos de cine, lógicamente, dejan bastante que desear. Por ello, los directores Amshtam y Lavrovsky evitan acercar demasiado la cámara a los rostros, pero a veces eso no les resulta posible, por exigencia de la sintaxis cinematográfica, y entonces el espectador debe salvar la caída con su comprensión y sujetándose a un convencionalismo artístico que será muy respetable, pero que el público de cine no tiene obligación de tolerarlo, pues el arte de Lumière tiene, hasta nuevo aviso, normas bastante precisas para la interpretación, y aún dentro de la elasticidad de esas normas la gesticulación exagerada en una exposición que pretende ser narrativa implica un error grave. Pero son solamente algunos momentos y el resto es muy aceptable y grato, y hay que decir que si bien el film no alcanza una magnitud de cine como la que podría desearse a un proyecto tan ambicioso, por lo menos se advierten con holgura en todo su desarrollo una dignidad general y un cierto estimable tratamiento parcial (de composición de cuadro, sobre todo) que le dan interés.

Aunque creemos que el premio en Cannes le queda un poco grande, es posible recomendarla como una buena muestra, ya que no siempre se tiene a mano películas como esta, en las cuales haya al lado de sus fallas más visibles, por lo menos, méritos suficientes como para equilibrarlas.

Y esta crítica debería terminar aquí, pero lamentable tenemos que continuar para decir que es preferible no ver esta película en la sala céntrica donde se estrenó, pues la exhibición en "pantalla panorámica", sistema absurdo que algunos colegas nuestros y espectadores han rebautizado

"Mulascope", del cual ya hablamos en números anteriores y que, insistimos, no sólo es una solemne imbecilidad sino, en este caso, una falta de respeto por el público y por la película, pues todas las escenas, en ese cine y en todos los que utilizan el ridículo "invento", se pasan cortadas.

Mundo argentino, 21 de diciembre de 1955.

Romeo y Julieta (*Romeo i Dzhulyetta*, URSS, 1955).
Dirección: Lev Amshtam, Leonid Lavrovsky.
Con: Galina Ulanova, Yuri Zhdanov, I. Olenina, Aleksandr Radunsky.

Los cuatro desconocidos

El argumento de esta película tiene algunos detalles no muy frecuentes, y de su contenido pueden desprenderse algunas curiosas observaciones al margen, sobre todo en lo referente a la actuación de ciertos policías. Al comienzo del film, John Payne, acusado de un asalto que no cometió, es golpeado brutalmente para que confiese, y al final se descubre que el "cerebro" del mismo delito es nada menos que un ex policía a quien se expulsó del cuerpo por razones políticas. Lo peligroso de esta "libertad" que ostentan estos films norteamericanos en la exhibición de ciertas lacras de la humanidad reside en que las muestran sin mayor sensibilidad ante su deleznable condición, sin un verdadero rechazo de las mismas, y subyace en su exposición un secreto conformismo, de tal manera que la gente puede acostumbrarse a pensar que, así como en el caso de las prostitutas, la profesión de policía bruto, sádico y cobarde en su impunidad es un mal necesario. Y se sabe bien que no lo es, sino que, por el contrario, la existencia de estos exponentes degenerados de la raza humana significa un lastre penoso para los países que tratan de encaminar su futuro en un sendero de libertad. Volviendo al tema, en este film no hay, como decíamos, un planteo verdaderamente consciente del problema y la única conclusión positiva que se extrae es que entre los policías y los *gangsters* uno no sabe realmente con quién quedarse...

La dirección de Phil Karlson imprime el acostumbrado sabor violento, completamente gratuito, a las diferentes secuencias del relato, con los excesos convencionales ya conocidos en el cine policial americano. Como era de preverse, hay trompadas, patadas en la cabeza, puñetazos en la boca del estómago, bofetones de través y culatazos en la nuca como para dejar de cama a todo un regimiento, no obstante lo cual los dos o tres protagonistas que se los reparten entre sí, se recuperan de inmediato y quedan lo más frescos y listos para recibir y dar más. Todo esto no tiene ya ni siquiera el atractivo de la novedad y el público se aburre de estas cosas y las toma en broma. Estos films americanos participan del sadismo y de la tontería ingenua y pueril por partes iguales, y los espectadores, que no son sádicos ni cretinos, a la

larga reaccionan desfavorablemente ante manifestaciones tan deplorables. De los actores, John Payne se muestra algo mejorado con referencia a otras películas suyas. Boxean con él: Lee Van Cleef, Neville Brand, Jack Elam y otros, mientras Preston Foster hace un desteñido policía jefe de pistoleros. Con la única que valdría la pena boxear sería con Coleen Gray, una actriz con gracia y una carita de ratoncito simpático, pero a ella no le tocan ni un pelo. Aparte de brutos, estos policías y pistoleros son de lo más idiotas.

Mundo argentino, 11 de enero de 1956.

Los cuatro desconocidos (*Kansas City Confidential*, Estados Unidos, 1952).
Dirección: Phil Karlson.
Con: John Payne, Coleen Gray, Preston Foster, Neville Brand.

Helena de Troya

En la misma línea de producciones que hiciera el deplorable famoso Cecil B. DeMille, realizador de espectaculares tonterías, Robert Wise –lejos ahora de su interesante *Luchador*[1] y de la suavemente irónica *El día que paralizaron la tierra*[2] – encara esta cinemascópica, supercoloreada y estéreorruidosa *Helena de Troya*, filmada en el estilo de los *westerns* de la Guerra de Secesión norteamericana, pero trasladada a una época bastante anterior, cuando la gente aún peleaba con flechas, piedras y otras cosas, y protagonizada por unos señores que se llaman casualmente Ulises, Menelao, Paris, Aquiles, etcétera, lo cual puede inducir al error de creer que se trata de los mismos que poblaron las páginas homéricas, aunque después de ver la película quedan bastantes dudas al respecto. En poco menos de dos horas de proyección pasan muchas cosas: Paris rapta a Helena, se produce una guerra en la cual participan miles de extras, Héctor perece en su combate con Aquiles y este a su vez muere de un flechazo en el talón que le dispara Paris. También pasan otras cosas, no del todo desconocidas aunque bastante tergiversales. Entre el bochinche que se produce en los combates y batallas, se puede contemplar a una Rossana Podestá ciertamente hermosa pero sujeta a un convencionalismo de rigidez que hace añorar su desatada e inquietante presencia en *La red*[3] . Jack Sernas –aquel muchacho que viéramos en *Juventud perdida*[4] – hace un Paris de tórax amplio y desvaída personalidad, y parece mentira que Rossana le lleve el apunte. De los otros, el que convence más es Sir Cedric Hardwicke en su papel de Príamo, pues si bien no cumple una actuación sobresaliente, por lo menos no cae en la falta de dignidad y mínima noción del papel que muestran los demás en su apos-

---

[1] *The Set-Up* (Estados Unidos, 1949).
[2] *The Day the Earth Stood Still* (Estados Unidos, 1951).
[3] *La red* (México, 1953), de Emilio Fernández.
[4] *Gioventù perduta* (Italia, 1947), de Pietro Germi.

tura y gestos. Resulta muy gracioso ver a Ulises, Agamenón, Aquiles y compañía discutir la Guerra de Troya diciendo frasecitas triviales y moviéndose con ademanes despectivos de guapos de bajo fondo.

Casi al final, cuando los griegos se retiran, viene el asunto del caballo. Ulises, que es el más "pierna" de todos los pistoleros, hace construir un gran caballo de madera y lo deja abandonado en campo troyano. Los troyanos no sospechan nada y lo llevan dentro de su ciudad. Unos minutos de suspenso, mientras los troyanos se divierten. Después vuelve a armarse la "rosca". Resulta que el gran caballo era hueco, como la película, y, como esta, tiene dentro algunos extras vestidos de soldados griegos, quienes consuman el plan: abren las puertas de la ciudad y, haciendo entrar al resto de su numerosa banda, derrotan ignominiosamente a los desprevenidos defensores: versión tipo *Reader's Digest*, sin esa cosa del original que se llama poesía.

Robert Wise es mucho mejor director que DeMille pero parece empeñado en demostrar lo contrario. Exteriormente su película está realizada con millonaria desenvoltura, pero carece de todo espíritu interior, del mínimo aliento poético y épico que requería. En algún momento aparece por ahí una imagen discretamente bien compuesta o un sonido utilizado en función subjetiva de una situación. Pero es muy poquita cosa frente al disparate general. A pesar de su monumentalidad y fastos, esta película carece de verdadera grandeza. La publicidad desmedida con que fue presentada simultáneamente en cincuenta y seis países puede contribuir a cimentar el concepto de nuevos ricos pomposos, fatuos y torpes que distingue a los norteamericanos ante el mundo, muy a pesar de sus propias glorias literarias y artísticas que rutilan lejos de la fugacidad estrepitosa de Hollywood.

Mundo argentino, 8 de febrero de 1956.

Helena de Troya (*Helen of Troy / Elena di Troia*, Estados Unidos / Italia, 1955).
Dirección: Robert Wise.
Con: Rossana Podestà, Jacques Sernas, Cedric Hardwicke, Stanley Baker.

Dos hombres

Dos relatos independientes componen este film, sin justificarse convincentemente la razones de su presentación conjunta. Es, evidentemente, una forma de hacer entrar en la duración normal de una película de largometraje a dos films cortos de duración intermedia. De todos modos, importa una modalidad que beneficia al cine, pues permite la introducción comercial de un género muy interesante y poco explorado: el del cuento cinematográfico. El primero de esta película es *La novia llega al pueblo*, basado en un relato de Stephen Crane[1] . Está hecho con talento y su director, Bretaigne Windust, exhibe en él condiciones como para examinar la posibilidad de considerarlo un futuro sucesor de John Ford, lo cual es bastante decir. Además, impone a su labor un criterio completamente personal desprovisto incluso de la influencia del realizador de *Viñas de ira*[2] .

Mundo argentino, 22 de febrero de 1956.

Dos hombres (*Face to Face*, Estados Unidos, 1952).
Film en dos episodios: *The Secret Sharer*.
Dirección: John Brahm.
Con: James Mason, Gene Lockhart y Michael Pate; *The Bride Comes to Yellow Sky*.
Dirección: Bretaigne Windust.
Con: Robert Preston, Marjorie Steele y Minor Watson.

---

[1] Y adaptada por James Agee, que además de haber sido uno de los mejores críticos de cine norteamericanos, fue guionista de films como *La reina africana* (*The African Queen*, Huston, 1951) y *La noche del cazador* (*Night of the Hunter*, Laughton-1955).
[2] *The Grapes of Wrath* (John Ford, 1940).

Mambo

Esta es otro producción U.S.A. filmada en Italia, pero esta vez sin paisajes, sin *spaguettis* y sin technicolor. El argumento tiene algunos detalles singulares, poco comunes, pero su construcción es confusa y sobresaturada de alternativas. A Silvana Mangano le pasan demasiadas cosas, tantas que con ellas se podrían hacer tres películas en vez de una. Entre los libretistas figura Guido Piovene,[1] advirtiéndose su influencia escasamente y muy al trasluz en algunos matices "negros" de la trama. La Mangano no consigue captar del todo la compleja psicología de su personaje, en tanto que Vittorio Gassman, seguramente gran actor de teatro, en cine sigue siendo solamente aceptable. Michael Rennie lo supera ampliamente, no sólo en recursos, sino porque pone al servicio de su personaje menos pedantería, más humildad interpretativa y una total compenetración. Shelley Winters, por su parte, se destaca ampliamente en un difícil papel de lesbiana, condición esta que se adivina más que se ve, borrosamente desdibujada por razones comerciales o de censura. La intervención de Katherine Dunham es mínima y mal aprovechada, en tanto que la pretendida música de mambo no es tal cosa. En general, el director Robert Rossen demuestra una personalidad diferenciada y cierta inquietud por exponerla, pero quiere quedar bien con Dios y con el diablo. Su film es un intento de audacia, extrema, pero constantemente frenado por una timidez o una cobardía que lo hacen ceder a concesiones comerciales bastante fuera de lugar. Así, resulta una cosa híbrida. En todo momento, se nota en Rossen a un hombre que intenta "decir algo", pero no se termina de concretar en el ánimo del espectador qué es ese "algo". De todas maneras *Mambo* no es una buena película, pero tampoco puede considerársela vulgar. Es una expresión peculiar, bastante extraña, frustrada en su concesión.

Mundo argentino, 22 de febrero de 1956.

Mambo (ídem, Estados Unidos, 1954). Dirección: Robert Rossen.
Con: Silvana Mangano, Michael Rennie, Vittorio Gassman, Shelley Winters.

---

[1] Escritor, periodista y ocasional guionista italiano (1907-1974), autor de, entre otras, *Cartas de una novicia* y *La gaceta negra*.

La llama y la carne

El director Richard Brooks, después del amargo y violento whisky de *Semilla de maldad*,[1] se dedica ahora a fabricar pastelitos napolitanos, siguiendo la receta de rutina en las producciones corrientes de Hollywood que se filman en Italia: mucho paisaje en technicolor, uno que otro plato con *spaghettis*, algunos gramos de pintoresquismo superficial y nada de autenticidad en los personajes ni en el argumento. De todos modos, este film se soporta sin demasiada impaciencia, debido a que, a pesar de todo, en ciertos momentos se advierten al realizador de calidad detrás de todo ese paparrucherío comercial. Además, Lana Turner cumple una excelente labor bajo su conducción. Pier Angeli no tiene mucho papel, pero resulta simpática. En cuanto a nuestro compatriota Carlos Thompson, sigue sin convencer. Pone cara de lindo, camina con escasa desenvoltura y, a veces, hace gestos de "hombre fatal", dictados por las necesidades de su absurdo papel, que suponemos le resultarán tan incómodos y ridículos a él mismo como a los espectadores.

Mundo argentino, 22 de febrero de 1956.

La llama y la carne (*Flame and the Flesh*, Estados Unidos, 1954).
Dirección: Richard Brooks.
Con: Lana Turner, Pier Angeli, Carlos Thompson, Bonar Colleano.

---

[1] *Blackboard Jungle* (1955). (N. del E.: En realidad, el film es posterior a *La llama y la carne*, aunque en la Argentina se lo conoció antes.)

Una gran familia

Iosif Kheifits, director de este film, nos demuestra que el talento no ha desaparecido por completo en el cine soviético. La verdad es que hacía falta con urgencia un estreno como este para salvar por lo menos parte el extraviado prestigio de esa cinematografía. Ante todo, y para definirla con nitidez, hay que decir que no se trata de una película extraordinaria. No. Pero tiene un mínimo de dignidad, una cuota no por homeopática menos apreciable –por su pureza ya que no por su exuberancia–, de cine, de conciencia en el manejo de los elementos básicos del arte de Méliès. En grado muy discreto, por consiguiente, pero visible, se le alcanzan a comprobar valores conjuntos de realización que posibilitan una presencia en la sala oscura, sin entusiasmos pero con agrado y hasta, en ciertos momentos –el final sobre todo–, con un interés agudizado por algún acierto de ritmo o de emotividad. La escueta sencillez con que se encaran las vías de la emoción en esos momentos llega a sorprender, viniendo de un cine tan pobre de sinceridad, tan ampuloso, retórico y vacuo como el soviético actual. Amén de la dirección y la excelente fotografía en colores, cabe destacar muy principalmente la labor de los intérpretes, pulida y trabajada en el mismo sentido de concisión.

Este excelente trabajo de los actores facilita a veces cierta simpatía a algunos pasajes del argumento, esquemático y sin solidez artística. El libro, en efecto, carece de un parejo nivel, y nunca llega a igualar la calidad de su ilustración en la pantalla. Incluso, a veces, incurre en decepcionantes torpezas sensibleras, dignas de la peor literatura rosada, la cual, como se ve, no parece ser privilegio exclusivo de la burguesía (la cursilería socializada, por lo visto, no se diferencia mucho de la que está sujeta a la oferta y la demanda y al dominio de los "trust" y "cartels"...). Si en algo se disimulan esas caídas, ello se debe, repetimos, al director y a los intérpretes. Extrañamente también, es posible constatar en el texto la fabricación a marchas forzadas de un personaje ridículo de donjuán de biblioteca, en cuyos labios el nombre de Maiakovsky es una mención equívoca, treta sucia que informa la escasa simpatía que debe sentir por el gran poeta el oficinista que escribió el argumento. Lo curioso es que mientras

se intenta satirizar en forma solapada y burda a algo que está más allá de ese personaje prefabricado a propósito, es posible contemplar situaciones "muy serias" en las que el amor es tratado con un acaramelado "lirismo" de chupetín. Todos estos errores nos indican que si el film arroja un salario positivo, ello se reconoce únicamente en sus valores formales, lo cual significa un triunfo particular para *Una gran familia* y una derrota para el dogma general del reglamento artístico soviético.

Mundo argentino, 14 de marzo de 1956.

Una gran familia (*Bolshaya semya*, URSS, 1954).
Dirección: Iosif Kheifits.
Con: Sergei Lukyanov, Boris Andreyev, Vera Kuznetsova, Aleksey Batalov.

El abrigo

La conocida novela breve de Gogol en esta buena versión del cine italiano, ha sido adaptada con excelente criterio, agregándole detalles que sirven a una mejor exposición fílmica del original. Los dos personajes femeninos y todo lo que a ellos se refiere, así como también la secuencia del acta levantada en un estilo bastante "simultaneísta" por el protagonista, y otras situaciones debidas a los adaptadores, logran entrar en el tono de la obra sin desvirtuarla. El personaje central está muy bien recreado por Renato Rascel, excelente actor desconocido para nosotros hasta ahora, en tanto que Giulio Stival, Ivonne Sanson, Giulio Cali, Antonella Lualdi y los restantes intérpretes consiguen una diestra pintura de sus personajes respectivos. El film conmueve por su honda descripción de esos pobre seres oscuros, insignificantes, cuyos retratos adquieren reconocible verosimilitud. Vemos en él esos personajes típicos de la burocracia: "el pavo real" que comanda las grandes dependencias del Estado, su secretario venal y taimado, los empleados incoloros, indiferentes o malignos, y el escribiente humilde y nulo, a quien todos consideran la última y miserable pieza del engranaje. Y este, a su vez, está rodeado de otros de su misma clase, sus vecinos de pensión, el sastre, y aún de los que están más abajo, más pisoteados y míseros, esos viejos que esperan una ilusoria pensión por irrecordables hazañas bélicas.

Desfilan así esas figuras de la humillación cotidiana e inconsciente, ese mundo de "pobres gentes" que también Dostoievsky, en su juventud influida por Gogol, describió con tan condolida justeza. En el hallazgo de este clima, en la difícil composición de estos personajes y de sus vidas exteriormente opacas, el director Alberto Lattuada (*Sin piedad*, *El bandido*)[1] ha logrado aciertos muy estimables, imprimiendo al film una trayectoria típicamente chaplinesca que va del humor al dolor, del absurdo más cómico al sarcasmo hiriente, casi sin

[1] *Il bandito* (1946) y *Senza pietà* (1948), respectivamente.

solución de continuidad. Desde el disparate de la lectura del acta hasta el eco que devuelve con ironía las palabras del discurso del "pavo real" y el coche fúnebre que interrumpe los festejos con la inoportunidad característica del difunto –consiguiendo muestras "post-mórtem" de respeto que nadie le concedió en vida– todo es en la película un golpear en la sensibilidad del espectador a veces en forma indirecta y otras desembozadamente. De esta elogiable labor de Lattuada y los libretistas sólo podría objetarse el final del film, producto de una exagerada fidelidad al texto. Quizá el verdadero final está en el entierro, con el sastre detrás por único acompañante. El resto, eso que Gogol mismo confesaba y se autoconcedía como "un final fantástico e inesperado", resulta menos inesperado en la novela que en el film, menos justificable en este que en aquella. Ese final, extraño como un injerto al cuerpo total de la película, cae también en un plano ligeramente sensiblero de ingenuidad que choca con todo el resto anterior. De todos modos, esto no hace olvidar los aciertos antes mencionados ni dificulta el considerar a *El abrigo* una digna expresión de buen cine.

Mundo argentino, 11 de abril de 1956.

El abrigo (*Il cappotto*, Italia, 1952).
Dirección: Alberto Lattuada.
Con: Renato Rascel, Yvonne Sanson, Giulio Stival, Ettore Mattia.

La guerra de Dios

Este un film español muy interesante, sobre todo porque, a través de un planteo social conceptualmente ingenuo o falaz, deja asomar tenuemente el rostro de la miseria que afecta a la Península bajo el gobierno del enano Franco. El protagonista, encarnado con habilidad y simpatía por el actor francés Claude Laydu (*Somos todos asesinos*, *Diario de un cura rural*),[1] es un joven sacerdote católico que hace frente con gran valentía al sórdido ambiente de un pueblecito minero, en donde la injusticia y el hambre son las tradiciones más fielmente respetadas. Por supuesto que sin extraer de ello conclusiones demasiado nítidas, algo se ve del problema. Las espantosas condiciones de vida de los mineros son expuestas en forma apenas insinuada, pero suficiente para estimar un cálculo de lo que se oculta. Así, se puede comprobar, entre las resquebrajaduras del régimen del general enano, una inestabilidad política que hace posible estos descuidos. En la parte formal, sorpresivamente, este film exterioriza una muy aceptable pericia técnica que, si queda muy atrás de la de las excepcionales *Muerte de un ciclista* y *Bienvenido, Mr. Marshall*[2] –aún no estrenadas oficialmente en Buenos Aires–, supera astronómicamente el bajísimo nivel de la producción corriente del mismo origen. Una interpretación vigorosa (Carmen Rodríguez, Francisco Rabal, Alberto Romea y otros), una dirección sin mayores alardes pero con sentido del ritmo y de la síntesis (Rafael Gil), y una fotografía de ambiente muy lograda (Enrique Fraile), unen sus valores en esta muestra de aptitudes que sugiere apenas la gran potencialidad expresiva de un cine que, como el de España, no puede manifestarse en toda su amplitud de méritos por los frenos castradores de una dictadura oscurantista. Cuando ese freno desaparezca, es decir, cuando España y su

---

[1] *Nous sommes tous des assassins* (1953), de André Cayatte, y *Journal d'un curé de campagne* (1951), de Robert Bresson.

[2] *Muerte de un ciclista* (1955), de Juan Antonio Bardem, y *Bienvenido, Mr. Marshall* (1953), de Luis García Berlanga.

cine se saquen de encima la bota del "enanismo", seguramente podremos esperar su aporte muy valioso al arte cinematográfico del mundo. Por ahora *La guerra de Dios* es solamente un pálido indicio de esa esperanza.

Mundo argentino, 11 de abril de 1956.

La guerra de Dios (ídem, España, 1953).
Dirección: Rafael Gil.
Con: Claude Laydu, Francisco Rabal, José Marco Davó, Fernando Sancho.

Un solo verano de felicidad

Vamos conociendo por fin las obras del gran cine sueco. Esta es una de ellas, y si bien no llega al nivel de *Juventud, divino tesoro* o *La señorita Julia*,[1] conserva los notables atributos que caracterizan a las producciones de ese origen, en una jerarquía artística de avanzada con respecto a todos los países del mundo. Una historia de amor entre dos adolescentes es nuevamente el pretexto argumental que les sirve para dar una prueba más de la calidad poética ya reconocida en muestras anteriores. Otra vez se percibe aquí ese hábito de verdad cuya expresión rodea en forma tan legítima y brillante el relato. Quizá sean los suecos los únicos que han conseguido para el acontecer del sentimiento amoroso una versión equilibrada, sin sensiblerías ni falsas inocencias y también sin desviaciones hacia el plano de lo meramente sexual.

El director de este film, Arne Mattsson, obtiene ese equilibrio sin esfuerzo aparente, por simple gravitación de una sinceridad artística que no se permite la menor concesión a los habituales convencionalismos. Nos da la esencia de un hecho tan hondo, sencillo y común como es el amor con toda naturalidad, sin tergiversaciones. No hay aquí excesos burdos para especular con torcidas interpretaciones, ni precauciones de dosificación con cuentagotas, tan maliciosas como los primeros. Hay, en cambio, una luminosa exaltación de lo vital, que es, sí, sublimación, pero sin olvidos ni ocultamiento vergonzantes. Todo se expone, simplemente, con esa espontánea diafanidad que es producto de una armonía superior de propósitos y medios. Ante lo que ofrecen las imágenes de esta película, resultaría absurdo hablar de "pureza" o "impureza", palabras que podrían utilizarse en un sentido conceptual en otro momento, pero que suenan a hueco cuando se las confronta con una realidad como la expuesta aquí. Las imágenes de esta película están construidas con la química abigarrada del milagro terrestre, con la sangre, la carne y el humo de esa

---

[1] *Sommarlek* (1951), de Ingmar Bergman, y *Fröken Julie* (1951), de Alf Sjöberg.

magia cotidiana que envuelve el planeta y otorga a los seres humanos la facultad de ser sus propios dioses durante un momento de sus vidas. Y también está presente en ellas la contracara, la penosa realidad de un mundo ensuciado por los hombres y su moral chabacana. No es, por ello, casual que esté representada cabalmente en la intolerancia criminal del pastor, cuya fría interpretación del misterio religioso busca encerrar a la vida de sus fieles en un sistema abstracto de coordenadas previas que asfixian y terminan matando el milagro. Se ha hablado del "paganismo" del cine sueco. Bienvenido sea. ¿De qué otro modo podría expresarse con tanta limpieza, sin preconceptos tenebrosos, el amor terrenal? No es casual, repetimos, que se personalice en ese pastor todo lo sucio y sórdido que interfiere y quiebra la unión de los dos jóvenes. Conscientemente, el asesinato de la vida encuentra el dibujo exacto en su figura, mientras otro personaje, casualmente un retardado, un débil mental, se torna a veces en su brazo ejecutor...

Hombres y árboles, ramas y agua y cielos, la tierra y su atmósfera, muestran aquí su esencialidad visual en una cámara movida con sentido de la poética fílmica en la presencia de unos personajes que arraigan en el paisaje y lo completan en sus palabras y en su silencio, en la maravillosa fotografía de Göran Strindberg, en el ritmo pausado de un montaje condicionado a su función temporal y emocional. Quizá cierta reiteración de motivos –los travellings entre las ramas, el sonido característico que acompaña la presencia del impedido mental– les resta alguna efectividad, pero de todos modos es ese muy pequeño lunar para empañar la calidad de conjunto. Mattsson, Strindberg, los actores Sundquist, Ulla Jacobson, Adolphson, Gustafson, Irma Christenson, etcétera, el músico Sven Sköld y los libretistas Ekström y Semitjov han conseguido un nuevo triunfo para el cine de su país, sin que sea de los mayores que podemos esperar. Y saber que, realmente, es posible esperar aún más, es una gran alegría para todos los amantes del arte cinematográfico.

Mundo argentino, 11 de abril de 1956.

Un solo verano de felicidad (*Hon dansade en sommar*, Suecia, 1951).
Dirección: Arne Mattsson.
Con: Edvin Adolphson, Ulla Jacobsson, John Elfström, Folke Sundquist.

Dos films de Hitchcock

Con breve intermedio de pocos días se han estrenado *Para atrapar al ladrón* y *Crimen perfecto*, ambas del ingenioso Alfred Hitchcock. Puede apreciarse en ellas la inteligencia del conocido realizador en nivel de brillantez técnica aunque sin mayores compromisos con una profundización de elementos expresivos que abandonara desde los memorables tiempos de *39 escalones* y *Sabotaje*,[1] ni con la habilidad psicológica evidenciada esporádicamente en films como *La sombra de una duda*[2]. Por cierto que, desde hace ya varios años, el nombre de Hitchcock se pronuncia con cierta indefinible sensación de "camelo", y en todas sus experiencias últimas se percibe su deseo de asombrar a los superficiales con inofensivos –bien que muy logrados– juegos de prestidigitación para la hora del té. Dentro de esa epidérmica intención, su trabajo se aprecia sin entusiasmos pero con el respeto que provoca su línea de conciencia elemental. A veces, es cierto, su fracaso es un tanto ruidoso, como ocurrió con *Festín diabólico*[3] (*La soga*, en su título original), aquel film "en una sola toma" en el cual por pretender un virtuosismo de extremismo *cinepurista* cayó, paradojalmente, en la más rancia y anticinematográfica teatralidad. Pero siempre su inquietud resulta atendible, pues todo verdadero propósito buceador, viniendo de Hollywood, llega a ser hasta sorpresivo en estos tiempos de gigantismo y vacuidad formal.

En *Para atrapar al ladrón* actúan Grace Kelly, Cary Grant, Brigitte Auber, Pierre Rendir, Charles Vanel y John Williams, destacándose nítidamente este último y también Cary Grant en un papel al que sobra, con gran desenvoltura y simpatía. El sistema Vistavisión implica algo así como sentarse diez filas más adelante de la que habitualmente se ocupa. La pantalla es un poco curva, lo cual lógicamente no tiene nada que ver con el relieve, sino que la proyección

---

[1] *The 39 Steps* (1935) y *Sabotage* (1936).

[2] *Shadow of a Doubt* (1943).

[3] *Rope* (1948).

se ve ligeramente cóncava y eso es todo, ignorándose hasta el momento cuáles son las maravillosas ventajas que esto aporta al séptimo arte. Algo gana, eso sí, en luminosidad, pero de todos modos esta superconquista de la era atómica no pasa de ser más bien modesta. En vertiginosos y espectaculares "travelling" vemos los hermosos paisajes de la Costa Azul, enfocados a manera de postales en movimiento para consuelo de turistas pobres (de todos modos el tema no daba para más). *Crimen perfecto*, en cambio, es de una espectacularidad distinta derivada de la intriga tejida en las situaciones de la obra teatral homónima. Ray Milland y otra vez John Williams dan buena prueba de sus dotes, mientras Grace Kelly y Robert Cummings cumplen sus partes de naturalidad y sin apremios. Centrada en escasos escenarios, la dirección trata de valorizarse en algunos planos de trabajada angulación y en la precisión de un suspenso apoyado más en las situaciones en sí que en su visualización. Elegancia, ingenio y artificio son los mejores méritos de estas dos producciones muy aceptables como llevadero pasatiempo.

Mundo argentino, 2 de mayo de 1956.

Crimen perfecto (*Dial M for Murder*, Estados Unidos,1954).
Dirección: Alfred Hitchcock.
Con: Ray Milland, Grace Kelly, Robert Cummings, John Williams.

Para atrapar al ladrón *(*To Catch a Thief*, Estados Unidos, 1955).*
Dirección: *Alfred Hitchcock.*
Con: *Cary Grant, Grace Kelly, Jesse Royce Landis, John Williams.*

Murallas de silencio

Alexander Mackendrick, a quien mencionamos no hace mucho como a uno de los directores británicos más importantes del momento, reafirma en este excelente film los méritos de otras muestras suyas, logrando ubicarse sin traspiés en una difícil senda de versatilidad que no parece atemorizarlo. Si en *El hombre del traje blanco* o *Su primer millón*[1] exteriorizó su personalidad a través de la comedia y la sátira social, aquí se enfrenta a un problema esencialmente dramático, en un tema bastante riesgoso. Simplemente, se trata de una niña sordomuda, de su conflicto inconsciente con el mundo que la rodea, del conflicto que plantea involuntariamente a sus padres y del que se abre entre estos por su causa. Esta sencilla idea (de ese tipo de sencillez, no simplonería, que postulaba Pudovkin para los argumentos de cine) da ocasión a Mackendrick para elaborar un relato sugerente y conciso, en una línea de profundidad sin estrépito. Desde la composición de los planos y su unión seca y elíptica por el montaje, hasta el sentido de estudiada densidad, cerebral pero cálida, que usa para resolver situaciones de emotividad, en todos y cada uno de los matices de su labor hay una destreza y una honestidad que eluden las sensiblerías y lugares comunes utilizados frecuentemente para "tocar" la emoción del público, y es así, mediante esa limpidez, casi diríamos esa nobleza de recursos formales, como consigue llegar a conmover sin dejar en el camino su integridad artística ni recurrir a la retórica superficial de baratos efectismos a que el tema podría invitarlo si no se tratara de un realizador tan respetuoso de su propia condición.

El planteo narrativo, en sus comienzos, es de una sequedad expositiva que trae alguna reminiscencia de la escuela documental de John Grierson, con lo cual se ubica desde el vamos en un rigor estético que no permite subterfugios.

---

[1] *The Man in the White Suit* (1951) y *The Lavender Hill Mob* (1951). (N. del E.: Esta última no fue dirigida por Mackendrick sino por Charles Crichton, pero el error se explica porque ambas fueron producciones de la empresa Ealing y son similares en tono y forma.)

Luego, a medida que avanza el film, se va a ahondando en el problema humano de cada personaje, condicionando las situaciones más intensas dentro de una saludable economía de gestos que ahorra toda superflua reiteración. Momentos hay en esta película que son gustados como alardes, aunque no fuera ese propósito del director. Tal, por ejemplo: el montaje de la escena en la plaza, cuando dos chicos le quitan a Mandy su pelota y se la pasan entre sí burlándose, sin saberlo, del drama de incomunicabilidad que ya, por su defecto físico, la atenacea desde la infancia. Otro, al azar: cuando logra balbucear dificultosamente "be-be" en el hall desierto del colegio junto a su madre. Estos y otros muchos que tienen el film son buenos indicios de la habilidad de Mackendrick para resolver la narración con medios específicamente cinematográficos, sin restar fluidez ni claridad.

La muy estimable actuación de Phylis Calvert, Jack Hawkins, Terence Morgan, Godfrey Tearle, Marjorie Fielding y la niña Mandy Miller, entra en el tono general marcado por la dirección, ofreciendo una compenetrada descripción de sus personajes. Excelente y nada convencional la fotografía de Douglas Slocombe.

Mundo argentino, 2 de mayo de 1956.

Murallas de silencio (*Mandy*, Reino Unido, 1952).
Dirección: Alexander Mackendrick.
Con: Phyllis Calvert, Mandy Miller, Jack Hawkins, Terence Morgan.

Londres 999

Sin ninguna clase de publicidad, comunicación ni aviso alguno, la empresa norteamericana Universal ha ofrecido el disimulado estreno de este muy correcto film inglés, como complemento de una película de cowboys, en algunos cines de barrio. Sin traer nada excepcional, se aprecia en él la clásica nitidez narrativa y la pureza de recursos que parece ser característica de las producciones del los estudios Ealing de Michael Balcon (también gestor de la excelente *Murallas de silencio*[1]).

Se trata en realidad de una película de pretensiones menores, pero su director Basil Dearden y el equipo estable de la mencionada casa editora la han realizado con precisión, siguiendo en el relato una línea de tipo informativo, en un estilo que evidencia, hay que reiterarlo, lo mucho que tiene que agradecer el cine inglés al documentalista Grierson. Un escueto tema policial sirve para documentar sumarialmente algunos de los hilos que manejan los investigadores de Scotland Yard y la labor de los simples agentes. Algunos toques psicológicos y humanos de muy medida expansión están mechados aquí y allá en el desarrollo de la trama, evitando al mismo tiempo la superficialidad y las exageraciones. Dearden, a quien se recuerda como responsable de uno de los capítulos de aquella valiosa *Al morir la noche*,[2] confirma aquí su habilidad en este menor compromiso, dando al film una agilidad genuinamente cinematográfica, una fluidez que sin dejar de ser periodística en el estilo narrativo consigue expresarse con medios auténticos. Esto se evidencia fundamentalmente en el montaje, uno de los valores importantes de su labor, hábil, conciso y utilizado como una herramienta certera. Cortes secos de secuencia a secuencia, cuyo impacto visual o auditivo elimina la necesidad de las habituales transiciones (sobreimpresiones, fundidos, etcétera), van creando un ritmo que no necesita

---

[1] Ver página 51.

[2] *Dead of Night* (Reino Unido, 1945). Film en episodios dirigidos por Dearden, Alberto Cavalcanti, Charles Crichton y Robert Hamer.

mayormente del suspenso temático para interesar, y a veces como al final en el estadio, funciona como fundamental elemento expresivo.

Por cierto que sus méritos no eluden la limitada trascendencia de sus propósitos, pero por lo menos se ve cine. Hecho sin pretensiones de "gran arte", resulta uno de los films que podríamos denominar "corrientes" o "comunes", si los otros así denominados no fueran tan malos. Porque aquí no hay "perspectas",[3] pantallas degolladas ni colorcitos de almanaque; en cambio hay dignidad, artesanía consciente y honestidad profesional, lo cual no es tan común en las películas "comunes".

Como en el caso de las mucho más importantes *Rashomon* y *Suplicio*,[4] perjudicadas en su momento por una distribución sorprendentemente ineficaz, resulta sugestivo que esta aceptable muestra haya sido estrenada con tanto desapego, mientras tantas cosas lamentables (en cinemascope o no) ocupan las pantallas de algunos de los mejores cines a título de "superproducciones".

Mundo argentino, 9 de mayo de 1956.

Londres 999 (*The Blue Lamp*, Reino Unido, 1950).
Dirección: Basil Dearden.
Con: Jack Warner, Jimmy Hanley, Dirk Bogarde, Robert Flemyng.

---

[3] Sistema de sonido de la época.
[4] *Rashomon* (Japón, 1950), de Akira Kurosawa, y *Hets* (Suecia, 1944), de Alf Sjöberg.

Demetrio el gladiador

Se trata de una secuela de *El manto sagrado*[1] . Por si no basta esta información, diremos que es todavía infinitamente peor que aquella. En realidad, este "bodrioscope" resulta ofensivo para los cristianos, para los romanos y para los mismos leones, constituyendo un producto tan increíble que escapa a toda calificación. Debería existir una ordenanza del Ministerio de Salud Pública que prohibiera semejantes cosas.

Mundo argentino, 16 de mayo de 1956.

Demetrio el gladiador (*Demetrius and the Gladiators*, Estados Unidos, 1954).
Dirección: Delmer Daves.
Con: Victor Mature, Susan Hayward, Michael Rennie, Debra Paget.

---

[1] *The Robe* (1953), de Henry Koster.

Muerte de un ciclista

Películas como esta fundamentan una reafirmación de fe en el cine. Excepcional en el raquítico panorama de la producción española, lo es también en el de la universal, sobre todo porque se ubica en la poco transitada senda de una ortodoxia cinematográfica que no abandona, reniega ni trata de disimular su legítimo exclusivismo. Enfrentando a una voluntaria e imperiosa necesidad de comunicación visual, el director Juan Antonio Bardem revela y transita el legado de toda una perspectiva integrada por lo mejor y más puro de la tradición fílmica mundial. Así llega a adelantarse al presente, pues en esa alquimia trabajada con elementos básicos que han permanecido inalterables desde muchas insuperadas realizaciones del cine mudo encuentra, lógicamente, el germen de una revitalización, de un real progreso. Más que la búsqueda de un estilo particular, se ve en su labor la confirmación de esa perspectiva general, lo que le permite precisamente hallar su personal instrumento de narración, sólidamente cimentado por la obra de grandes maestros de la pantalla.

Muerte de un ciclista es, en cierto modo, un homenaje al cine.

Los más nobles recursos son aquí puestos en nueva vigencia, para la concreción de un relato que habita en las imágenes y en su dinámica de yuxtaposición como en su vía inevitable, intransferible. La sugestión y el clima hallados son el producto de ese buceo en los materiales originales de la expresión cinematográfica, en el ritmo interno de cada toma y en el general de su ensamble, en la misteriosa geometría de las sensaciones provocadas por la conceptual disposición de personas y cosas en el encuadre. Cine mudo y el avatar de un sonido que trasciende su utilidad meramente explicativa, "realismos" y "vanguardias", todo lo aparentemente diverso e incompatible diluye y anula su superflua y estéril riña en esta feliz demostración de que nada se ha perdido, de que las más contrapuestas experiencias sirven ulteriormente a los fines creadores del artista sin anteojeras, quien puede, quiere y sabe manejarlas para extraer nuevas formas que multiplican en la combinación su resonancia y su efectividad.

El apoyo en distintas fuentes le permite a Bardem una contemporaneidad de avanzada en su normativa formal. La síntesis que caracteriza su manera de contar y el modernísimo enfoque de los conceptos de espacio y de tiempo en el desarrollo narrativo obtienen en su tarea interesante exteriorización, pudiéndose establecer no una comparación, pero sí un paralelo con los hallazgos de los suecos Sjöberg y Bergman y los ingleses Hamer, Mackendrick o Dearden. Como ellos, pero a su manera, consigue eliminar cierta cargante frondosidad de los habituales signos ortográficos del lenguaje fílmico (sobreimpresiones, fundidos y sobre todo ese agotado ping-pong del plano contraplano), consiguiendo una fresca aunque construida espontaneidad de los "pases" de toma a toma o de secuencia a secuencia, en elípticos traslados de la acción por afinidad o contraste no sólo de imagen o sonido, sino incluso de sugerencia argumental. Esta forma de trabajo está ligada íntimamente a la entrelínea irónica y dolorosa que se percibe en su pintura de ciertos altos estratos sociales de la España franquista, invadidos por una desolada decadencia, por el vacío y la muerte espiritual. Lo que no se dice está contenido en cada sugerencia e igual se oye como un grito. Un ejemplo al azar: los "pases" de acción simultánea entre la secuencia de la fiesta, en la que se escuchan frívolas palabras referentes a la beneficencia para niños pobres y la visita del protagonista masculino a la casa de inquilinato donde infinidad de chicos apuran en sus juegos una infancia triste.

La fotografía de Enrique Fraile conjuga en su técnica los propósitos generales y los hace propios, con calidad bastante fuera de lo común en muchos momentos. Lucia Bosé, Alberto Closas y Carlos Caravilla componen diestramente sus personajes, sin ceder en hondura particular, a pesar del carácter casi prototípico que les ha querido hacer significar Bardem. Si en el tema puede encontrarse alguna que otra manifestación menor o un tanto subalterna de manido y discursivo "psicologismo", no debe olvidarse que se trata, en cierto modo, de una máscara exterior, calculadamente sólida como para atravesar la cortina de censura sin perder su transparencia ante una mínima sagacidad de los espectadores.

Fuera de todo encasillamiento estético con o sin apellido político, este film confirma lo previsto en los de los suecos o ingleses antes mencionados: la necesidad de llamar a las puertas de un futuro de inestimable riqueza expresiva para el cine, solicitando al efecto los productos de todas

las búsquedas, de todas las experimentaciones, en desprejuiciada actitud de valorización y asimilación de todos los tesoros parcialmente explorados en su historia. Desear ese futuro es, simplemente, desear que el cine siga siendo un arte.

Mundo argentino, 6 de junio de 1956.

Muerte de un ciclista (España, 1955).
Dirección: Juan Antonio Bardem.
Con: Lucía Bosé, Alberto Closas, Otello Toso, Carlos Casaravilla.

Antes del diluvio

Completando la trilogía iniciada con *Y se hizo justicia* y *Somos todos asesinos*,[1] André Cayatte entrega ahora una nueva muestra de sus inquietudes sociales exteriorizadas por medio del cine. Menos feliz que en los dos anteriores, su tarea en esta cinta se despoja de elementos expresivos para ubicarse en un excesivo ascetismo que enfría su trascendencia. Si en aquellas se podía encontrar, junto a los inevitables informes verbales, algunos hallazgos de buen cine y cierta predisposición general a ubicar el relato dentro de las prerrogativas de la imagen, aquí el equilibrio se pierde, desmoronándose la narración para ceder paso a la demostración. Esta vez el abogado Cayatte ha vencido al director Cayatte. El tema del film es interesante y ambicioso, pues encara una situación de importancia mundial: las consecuencias de una encrucijada que puede resolverse con el expediente bélico.

Muy en especial esas consecuencias parecen contraerse sobre una juventud que sólo atina a imitar al escapismo de sus mayores, escapismo que en ellos puede manifestarse en la fuga literal y en el delito para obtener los medios que la posibiliten, y en sus padres o hermanos en ocasión propicia para el libertinaje, en el resentimiento que encuentra cómoda justificación en los prejuicios raciales, en el miedo a la verdad humana refugiado en abstracciones partidistas tan parciales como inconciliables entre sí, o también en la irresponsabilidad y la huída física. Esto se aprecia claramente y origina la lógica meditación, cumpliendo en ese sentido sus fines. Pero aun su mensaje resulta esta vez un tanto mellado por su exclusivo carácter de generalización. Lo que afecta a la colectividad por igual en toda su extensión masiva puede y debe ejemplificarse en casos particulares, pero a condición de tener siempre presente que esos "casos" son personas, seres humanos que poseen diferenciación singular, cada uno con distinto margen de reacción personal ante un mismo arbitrio social. De otra manera, más práctico sería filmar a un señor frente a un pizarrón marcando las

---

[1] *Justice est faite* (1950) y *Nous sommes tous des assassins* (1952), ambas de André Cayatte.

distintas “X” o “Z”, que en su disertación significaran tales o cuales individuos anónimamente unificados en el signo correspondiente.

A los personajes de *Antes del diluvio* les falta personalidad. Son títeres de una teoría determinista que lo maneja sin resistencia. Para guardar las formas tienen nombres: se llaman Daniel o Pedro, pero en el fondo visten las “X” y “Z” mencionadas. Esto hace perder incluso riqueza anecdótica a la trama y deja asomar, en cambio, cierto resabio de pedantería típicamente forense que quiere personajes-tipo, químicamente puros, para hacer más precisa la defensa, la acusación o el alegato. Este criterio marca también la actuación de los intérpretes, de los cuales únicamente Bernard Blier consigue disimular bastante el esquema. Los otros actúan con corrección, pero con “uniformes” demasiado visibles (sólo faltaría que, como a los jugadores de fútbol, se les pusiera un número a la espalda para remarcar en qué puesto juegan...).

Todo lo dicho impide reconocer que se trata de una película de cierta jerarquía, dada la natural gravitación del problema que enfoca y su honestidad conceptual. Verla y comentarla no es perder el tiempo. Es de lamentar que sus propósitos –precisamente debido a que invaden toda otra preocupación– no obtengan mayor efectividad a través de un poder de persuasión que siempre se logra mediante el triunfo estético y la esencial preocupación de valorizar el arte con el que se trabaja y no usarlo como a un medio servil.

Mundo argentino, 20 de junio de 1956.

Antes del diluvio (*Avant le déluge*, Francia, 1954).
Dirección: André Cayatte.
Con: Antoine Balpêtré, Paul Bisciglia, Bernard Blier, Jacques Castelot.

El cine argentino

Ayer fue primavera

Con una anécdota trivial Rodolfo M. Taboada ha elaborado bastante sobriamente el libro de este film, cuyos méritos son casi por completo atribuibles a la dirección de Fernando Ayala, quien en esta primera incursión en el largo metraje se coloca en una línea de soltura y dominio que pocos realizadores argentinos pueden ostentar. Asistente de dirección y más autor de buenos documentales, este promisorio valor de nuestro cine, a quien muchas veces se vio ocupar su anónima butaca de silencioso espectador en funciones de cineclub, se lanza ahora a materializar sus inquietudes. La verdad es que este primer paso era doblemente peligroso, por su condición de inicial y por la endeblez del asunto que le tocó en suerte plasmar en imágenes. No obstante, no da el traspié que muchos de nuestros "veteranos" hubieran dado. No. Es más: salva la película, la hace simpática y agradable –ya que humanamente el material no daba para más– disimulando sus partes débiles y esquivando en todo momento la invitación a las ñoñeces y a la cursilería que algunas situaciones le ofrecen. Por supuesto *Ayer fue primavera* no es una película extraordinaria, ni ostenta tampoco una inquietud renovadora, sino solamente la intención de hacer las cosas bien, con honestidad, dentro de las posibilidades brindadas. Pero eso, en nuestro medio, es mucho, y por lo tanto digno de elogio.

Dentro de un planteo y posterior desarrollo superficiales, sin ahondar nunca en los hechos ni en los personajes, este buen film exhibe cierta frescura, cierta espontánea emotividad y un sentido de la medida bastante severo para lo que estamos acostumbrados a ver, factores todos que lo hacen estimable. Del trío protagónico, Duilio Marzio es el que se muestra más natural y dueño de recursos propios, aunque ya está empezando a contagiarse del aniñamiento blandengue que caracteriza a muchos "galanes jóvenes" del cine argentino. Analía Gadé, marcada con rigor por el director, da más de lo que puede, con lo cual resulta discretamente aceptable. Roberto Escalada, correcto sin vuelo, pero atento a la mano directriz, concreta una actuación más espontánea que en ocasiones anteriores.

Un valor de la película es la música de Tito Ribero, simpática y a tono con la dirección de Ayala, aunque hubiera ganado si no se hubiera derramado con tanta profusión. La fotografía de Ricardo Younis y los decorados de Gelpi y Vanarelli contribuyen en menor grado e interés a la calidad general.

Esta película es una buena muestra de que el cine como industria y entretenimiento, sin pretensiones trascendentes, puede dar expresiones dignas, equilibradas y no cretinizantes, sin ese lamentable desprecio por la profesión y por ellos mismos que demuestran a menudo tantos afanosos fabricantes de bodrios y amantes mal orientados de la diosa Taquilla. Desgraciadamente no estamos seguros de si no se trata sólo de una excepción a la regla. Al auspicioso debut de su director se puede agregar el deseo, para el futuro, de una mayor elevación en sus propósitos y en la elección de sus temas –suponiendo que lo dejen elegir–, a fin de lograr las realizaciones de mayor jerarquía para las parece capacitado.

Mundo argentino, 2 de noviembre de 1955.

Ayer fue primavera (Argentina, 1955).
Dirección: Fernando Ayala.
Con: Roberto Escalada, Analía Gadé, Duilio Marzio, Orestes Soriani.

La simuladora

Mario C. Lugones es uno de esos directores que trabajan como quien fabrica chimeneas o zapatos, y cuya única preocupación consiste en realizar la mayor cantidad de películas en el menor tiempo posible; por su parte, Wilfredo Giménez es un escritor que cuando lucubra para cine evita cuidadosamente poner la menor dosis de personalidad en sus libretos. El resultado, en este caso, se llama *La simuladora*, y no puede ser más anodino y amorfo, a pesar de cierta íntima intención de levantar algo la puntería y la corrección técnica de la fotografía de Enrique Ritter. De los intérpretes, Olga Zubarry y Lautaro Murúa hacen esfuerzos apreciables para suplir las deficiencias directivas, pero en ningún momento pueden mostrar a fondo sus posibilidades, María Concepción César –de quien es posible recordar su buena actuación en *El crimen de Oribe*[1] – no convence, Iván Grondona, duro y sin recursos, y Gilberto Peyret, Margarita Corona y Ángeles Martínez, desenvueltos. En un pequeño pero importante papel actúa Lugones, demostrando que si como director es de una híbrida medianía industrial, como actor resulta francamente imposible.

Mundo argentino, 16 de noviembre de 1955.

La simuladora (Argentina, 1955).
Dirección: Mario C. Lugones.
Con: Olga Zubarry, Lautaro Murúa, Mario C. Lugones, María Concepción César.

[1] Film de Leopoldo Torres Ríos y Leopoldo Torre Nilsson, estrenado en 1950.

Pobre pero honrado

Pobre, muy pobre expresión esta de nuestro cine, donde quedan desamparadas la dinámica desenvoltura y primaria simpatía de Pepe Iglesias y la solvencia meramente técnica del director Carlos Rinaldi. Y además de pobre, sin honradez, porque hacer descansar las debilidades de un libreto esquemático y bobo sobre la popularidad de un actor es una treta que no por repetida debe dejar de condenarse. Las situaciones y los diálogos debidos a la infatigable pluma de Carlos A. Petit son pueriles hasta producir exasperación y rezuman una sebosa vulgaridad, aunque, a veces, por momentos, alcanzan a ser solamente torpes. Cosas peores se han soportado de las películas de fabricación local, pero eso no constituye disculpa. En la pantalla, aparte de Iglesias –no siempre feliz en los balbuceos con que trata de cubrir morcillescamente la irremediablemente tontera de los diálogos– y de Francisco Álvarez que hace lo de siempre, caminan, hacen muecas y recitan sin equivocarse. Están Beatriz Taibo, Humberto de la Rosa, Ethel Rojo, Alberto Soler y algunos otros. Es realmente una pena.

Mundo argentino, 16 de noviembre de 1955.

Pobre pero honrado (Argentina, 1955).
Dirección: Carlos Rinaldi.
Con: Pepe Iglesias, Beatriz Taibo, Francisco Álvarez, José Dorado.

El último perro

Es triste comprobar, aun en películas de cierta ambición como esta, las conocidas falsedades de base comunes a casi toda la producción local, falsedades que las malogran y frustran el meritorio esfuerzo que se invirtió en ellas. No obstante, y consecuentes con una línea de aliento a todo lo que lleva el sello de una pretensión, aclaramos previamente que sólo pueden recibirse con alegría estos intentos, aun cuando no cuajen. Y no es paradoja. Explícitamente: creemos elogiable la intención, no los resultados. Y por eso es necesario asumir una actitud que suponemos bastante singular en la historia de la crítica de cine: la de hacer constar un aplauso para el productor al mismo tiempo de considerar negativo y reprobable el trabajo del director. Porque es evidente que los productores de la empresa Atalaya –muy en especial, posiblemente, Enrique Faustín– han querido *jugarse*, han apuntado alto sin temor a los riesgos, evitando seguir así la senda trillada y deleznable de la mayoría de sus colegas. Aun con las ingenuidades previsibles en un cine como el nuestro, culturalmente inmaduro (o más bien: en edad de lactancia), han dado con su decisión de filmar esta película un ejemplo loable. En cambio, de Lucas Demare sólo se puede hablar con pesar. Porque es lamentable que, habiendo tenido en sus manos la posibilidad de realizar una película totalmente digna, haya preferido, en cambio, ceder a un criterio fácil de convenciones "standard" que la tornan impura, deformada y también un poquito torpe. Es magnífico que se intente reflejar situaciones de un ambiente de nuestro pasado. Pero lo que no es tan magnífico, ni mucho menos, es utilizar un tema argentino para hacer una película de cowboys. Y esto es algo de lo que ocurre aquí, por desgracia. Pues Demare, sirviéndose de la novela homónima de Guillermo House, ha cometido con ella arbitrariedades tan violentas que resulta muy difícil ignorarlas. Y ni siquiera hablamos de la adaptación, que realizó Sergio Leonardo con el mismo House, la cual acusa también algunas grietas de leso cine, sobre todo en los literatosos diálogos, pero que conserva cierta noción de decoro elemental, siendo sus tropiezos *absolutamente* involuntarios. La arbitrariedad, el manoseo, se evidencian con toda gravedad en los

tergiversadores matices de la realización, en esos inocentes matices que puede convertir una tragedia clásica en una bufonada, mal cine de por medio. Ensordecido por triunfos, quizá demasiado lejanos para él mismo –con todas las concesiones parciales que hay que hacer para llamarlos triunfos y no éxitos–, Demare ya no demuestra el menor interés por conservar un mínimo de honestidad artística y se lanza de lleno a demostrar su capacidad innata para dirigir –con verdadera maestría, hay que reconocerlo– films de acción en episodios. Desde el maquillaje de las actrices, pasando por sus vestidos rasgados y provocativos como los de prostitutas pobres, hasta ese "machismo" estereotipado y afectado que inculca a los actores, todo en su labor es falso, insincero, hueco y falto de autenticidad. Ha eludido cuantas veces pudo lo más importante de la trama, que era el conflicto psicológico y humano de esos seres aislados en una posta perdida en el desierto, y ausente de sus imágenes la presencia obsesiva de la soledad pampeana que los circundaba como un anillo, se entretiene en mostrar las piernas y escotes de las actrices. Cuando se atreve a enfocar la llanura lo hace con un preciosismo barato, de florería, componiendo el cuadro con un estilo que, curiosamente recuerda los "moñitos" de Saslavky o Tinayre, quienes, claro, tienen muy poco que hacer aquí. Pero son breves momentos, y enseguida retornamos al Far-West, con los tiros conocidos, flechas incendiarias... Por otra parte, su escaso gusto por la verdad, su búsqueda demagógica de repercusión directa en un público que subestima demasiado, lo hacen desvirtuar todo lo que toca, como si el mismo "rouge" de las actrices fuera su más importante herramienta en la desfiguración pintarrajeada de las cosas que muestra, preocupado, quizá, por otorgarles un atractivo artificioso y trivial. Técnicamente, conduce un desfile correcto de imágenes, correcto pero sin fuerza, sin personalidad, sin vibración. Recordamos ahora unas declaraciones suyas, en las que se reconocía interesado por las enseñazas de los viejos maestros rusos del cine épico. Es lástima que no haya ahondando en ese interés, y sería bueno que se considerara a tiempo de estudiar el asunto.[1]

[1] N. del E.: Kohon recordaba que, pese a este y otros ataques virulentos que escribió sobre películas de Lucas Demare, con los años llegó a tener una relación cordial con el realizador. Demare, por su parte, no disimuló su aprecio por las películas de Kohon e incluso recibió en Moscú los premios que ganó su film *Breve cielo*.

Por el momento, *El último perro* tiene poco de cine épico (ni hablemos de los viejos maestros rusos). Es, simplemente, un film de aventuras, tan bien hecho (y no faltará quien dé saltos de alegría) como cualquiera de esos que Hollywood fabrica por docenas. Con la misma precisión externa, con la misma pericia indiferente e indiferenciada, con la misma falta de inquietud formal y de profundidad ética. Y con esto es suficiente para calificarlo. Todo lo que se salva en el film es algún momento relativamente logrado, como el del baile, y cierto clima de generoso entusiasmo que se advierte a veces "entre imágenes", de cierto estado de ánimo que han vivido todos los realizadores. A pesar de sus errores, pues, es interesante verlo, por lo menos para apreciar hasta qué punto ha degenerado nuestro cine, que aún en un elogiable intento como el presente muestra los mencionados estigmas negativos. Su frustración es, por lo tanto, saludable, mereciendo ser destacada de la morralla común. Algunos fracasos más como este y, si se sabe superarlos, ya estaremos en el buen camino.

Entre los intérpretes, es estimable la labor de Mario Passano, Hugo del Carril y Jacinto Herrera, sin brillo pero convincente. Nelly Meden y Nelly Panizza, dos "chinitas" que parecen una propaganda de Max Factor, utilizan una suerte de gimnasia facial que tiene poco que ver con el arte dramático. Entre los más afectados por el criterio del director están Domingo Sapelli, poco feliz esta vez, y las machaconas y gesticulantes Rosa Catá y Gloria Ferrandiz, cuyos recitados son un atentado contra la sobriedad y el clima.

En un estilo de corrección técnica y externa brillantez, la fotografía en colores de Humberto Peruzzi resulta muy nítida. A veces impropia y generalmente poco notable, la música de Lucio Demare acompaña discretamente la acción, en tanto que la escenografía de Saulo Benavente –seguramente bien diseñada, pero quizá desvirtuada por una excesiva *pulcritud* en su realización y ambientación– es solamente aceptable.

Mundo argentino, 28 de marzo de 1956.

El último perro (Argentina, 1956).
Dirección: Lucas Demare.
Con: Hugo del Carril, Nelly Meden, Mario Passano, Domingo Sapelli.

Horizontes de piedra

De la novela *Cerro Bayo* de Atahualpa Yupanqui se ha extraído esta versión, adaptada por Eliseo Montaine. El intento es digno de elogio y constituye una actitud previa muy deseable para toda la producción local. Esta aprobación no impide, sin embargo, señalar que sus loables propósitos han tenido una realización solamente parcial, reduciendo un poco esa auténtica emoción que se siente ante un film argentino que busca sendas mucho más altas que la detestable morralla general. Pero justamente esa búsqueda lo salva, y la honestidad de su intención cubre lo que el talento los medios o la suerte de sus responsables no pudieron alcanzar en los hechos.

Comenzando por los reparos, es de señalar en la adaptación una tendencia –quizá inconsciente– al menor esfuerzo, habiendo significado esa tendencia un desaprovechamiento de algunos de los sugerentes motivos de la novela de Yupanqui, cinematográficamente hablando. Algunas situaciones están resueltas a puro diálogo, desechándose un estudio a fondo de la parquedad característica de los personajes enfocados, lo cual estaba descripto con exactitud en el original. Contradictoriamente, en otros momentos hay un abandonarse al cómodo expediente del paisaje y las canciones para elaborar secuencias, en forma a veces harto primaria. Estas observaciones no hacen olvidar, felizmente, los méritos del argumento. Plasticidad y sencilla poesía, en emotiva evocación de un ambiente sentido y querido, son valores del texto que se trasladan fragmentariamente pero con fidelidad al film. Resulta objetable el disimulado "happy end" que cierra la historia. No sabemos si obedece a una imposición del productor o un error de Montaine, pero lo cierto es que ese final nos escamotea la desgarrada y bravía belleza que tenía el muy diferente de la novela. El director, Román Viñoly Barreto, participa en los aciertos y fallas del libro cinematográfico. Además, se le advierte cierta timidez que le impide llegar hasta el fondo de sus posibilidades expresivas. De todas maneras, aunque su film está construido a veces de forma deshilvanada, disuelto en la comodidad de recursos elementales, demuestra probidad, sensibilidad e in-

teligencia. Es posible que haya confiado demasiado en el atractivo de un paisaje fotografiado en función más documental que narrativa, lo mismo que en el de la música que se extiende y cubre todos los huecos, pero por suerte ha equilibrado esas debilidades de estructura con parciales aciertos muy estimables, tales como la secuencia del entierro y del baile, en las cuales deja asomar económicamente las promisorias aptitudes mejor evidenciadas en *Con el sudor de tu frente*[1] . En general, su labor se valoriza aquí por su sobriedad y por la ausencia de ese espíritu demagógico que ha hecho a otros directores locales incurrir en medios poco limpios para lograr la repercusión directa en un público siempre subestimado. En nuestro ambiente, esa cualidad de Viñoly Barreto le da una diferenciación neta que, malgrado sus fallas, es casi un deber reconocerle. Su film es suficientemente auténtico, por lo menos hasta donde llegan las limitaciones sentimentales –más que sociales– y la idealización clasista de ciertos personajes, que rodean rígidamente la novela y su argumento.

De los intérpretes, Milagros de la Vega se destaca por su mesura y por la fidelidad que guarda a su papel. Mario Lozano, sin cubrir del todo el exigible tipo regional, realiza un buen trabajo. Medido, vigoroso, varonil sin afectaciones "machistas" y desenvuelto sin amaneramientos, aniñamientos ni afeminamientos, representa el equilibrio natural que tanto falta en nuestros actores jóvenes. Julia Sandoval, en cambio, no convence. Utiliza el conocido criterio de gesticulación, primitivo y convencional, que hay que desterrar de una buena vez.

De Atahualpa Yupanqui es más interesante la voz que la presencia, en tanto que Enrique Fava cumple muy satisfactoriamente con su compromiso, y Félix Rivero y Liana Noda comparten alternativamente los méritos y las debilidades de los ya nombrados. El niño Roberto Rivas resulta espontáneo y natural, lo que no es poco decir. La fotografía de Antonio Prieto tiene altibajos, resulta en algunos momentos poco nítida y empastada, y en otros muy bien ubicada en el necesario clima visual. Este film es un paso adelante, dicho sea sin olvidar los anotados reparos ni otros que una acentuación del análisis podría señalar. En el desolado panorama de los últimos estrenos nacionales hay, por fin, un film. Regular, logrado a medias, con diferencias,

---

[1] Film de Viñoly Barreto estrenado en 1950, con producción de Armando Bó.

pero un film: es decir, algo que se puede tomar en serio para hacerle objeciones. Constituye, pues, una interesante novedad cuyo ejemplo, de ser emulado y superado, puede abrir una futura ruta de satisfacciones para nuestro sufrido séptimo arte.

Mundo argentino, 16 de mayo de 1956.

Horizontes de piedra (Argentina, 1956).
Dirección: Román Viñoly Barreto.
Con: Mario Lozano, Milagros de la Vega, Julia Sandoval, Atahualpa Yupanqui.

Música, alegría y amor

A este film local hay que reconocerle un mérito: no quiere ser "una comedia fina". Es una simplonería barata, pero sin la supuesta "frivolidad mundana" amerengada y grasosa de otras producciones similares. Otro mérito: los actores hacen, sí, algunas muecas (eso es tradicional), pero no demasiadas. Alberto Castillo compensa su pintoresca manera de cantar con una interpretación sobria; Tito Gómez se muestra simpático y desenvuelto y Francisco Álvarez compone a un vejete baboso sin caer de lleno en la grosería. Leonor Rinaldi, en cambio, tiene altibajos: en algunos momentos no se la nota –todo un triunfo–, pero en otros deja asomar su personalidad de dilecta intérprete de conocidas obras chabacanas. Amelita Vargas exhibe al principio un par de piernas largas; después camina, habla y resulta un tanto insípida, condición que la acerca al clima general del film. Ubaldo Martínez y los demás caminan, hablan. El conocido amor de algunos libretistas nuestros por ciertas frases célebres de autor anónimo –"la esperanza es lo último que se pierde", "bicho malo nunca muere", etcétera– aparece también aquí en los labios de los protagonistas. Muy correcta la fotografía de Américo Hoss. La música de Vlady da la impresión de ser un solo disco de música tropical puesto varias veces. Dirigió, resistiendo denodadamente la invasión de cualquier inquietud espiritual, Enrique Carreras.

Mundo argentino, 23 de mayo de 1956.

Música, alegría y amor (Argentina, 1956).
Dirección: Enrique Carreras.
Con: Alberto Castillo, Amelita Vargas, Beatriz Taibo, Leonor Rinaldi.

La pícara soñadora

Con visible esfuerzo, el director Ernesto Arancibia trata de soslayar las puerilidades del tema de este film disfrazándolas mediante una realización ágil y técnicamente cuidada. Pero el libreto de Abel Santa Cruz carece del ingenio que salvaría en parte su falta total de hondura (las buenas comedias rara vez son superficiales y nunca tan intrascendentes como supone el lugar común). Aunque, por su parte, no llega a caer en la chabacanería ni en la payasada, es mediocre, ramplón, trivial. Las situaciones son forzadas y construidas con un mecanismo primario. Mirtha Legrand actúa con soltura y comunicativa simpatía, secundada por Alfredo Alcón, galán sobrio aunque todavía un poco falto de personalidad. Amalia Sánchez Ariño, Emilio Gaete, Ricardo Galache y Blanca Tapia se desenvuelven discretamente.

Mundo argentino, 6 de junio de 1956.

La pícara soñadora (Argentina, 1956).
Dirección: Ernesto Arancibia.
Con: Mirtha Legrand, Alfredo Alcón, Amalia Sánchez Ariño, Emilio Gaete.

El sonámbulo que quería dormir

Después de ver esta cosa incalificable, se queda uno atónito. No alcanzan los adjetivos más gruesos para definirla. Esto ya es la síntesis, en grado sumo, de los más descaradamente abyecto que se pueda encontrar en las más pésimas películas locales. Los culpables de esta burla se llaman Productora General Belgrano, Juan Sires "director" y Manuel Meaños - René Marcial "libretistas". Moviéndose y gesticulando como epilépticos, haciendo y diciendo cosas infrahumanas, colaboran Alfredo Barbieri, Héctor Calcaño, Carlos Castro (a) "Castrito", Margarita Padin y otros. Ciertamente su labor no podía ser distinta: los personajes marcados por el "libreto" y la "dirección" parecen escogidos en las más seleccionadas galerías de cretinos incurables. En fin, ¿para qué seguir? Da náuseas.

Mundo argentino, 20 de junio de 1956.

El sonámbulo que quería dormir (Argentina, 1956).
Dirección: Juan Sires.
Con: Alfredo Barbieri, Héctor Calcaño, Margarita Padín, Carlos Castro "Castrito".

Más allá del olvido

Hugo del Carril vuelve a utilizar en esta cinta su sentido innato para enhebrar, con correcta técnica y espontánea fluidez, las imágenes de un relato visual sin mayores alardes, pero con cierto calor. Por desgracia, su esfuerzo está puesto aquí al servicio de un tema pasatista, fuera de ubicación en nuestro cine y en nuestra realidad, verdadero lastre que arrastra dificultosamente en todo el film. El libreto de Eduardo Borras –basado en *Brujas, la muerta* de Jorge Rodenbach– es un folletín romántico cargado de aristocrática melancolía y en cuya construcción y diálogos se evidencia un gusto depresivo por lo añejo, por desenterrar polvorientos hábitos de una tendencia estética definitivamente desvanecida y carente de vigencia actual. Esta actitud está manifestada con empaque literatoso y también con una suficiencia que, privada de fecundidad creadora, se autosatisface en la nostalgia estéril.

Por otra parte, cierta pedantería, ciertas ínfulas que se advierten en la seguridad de plomo con que está escrito el texto, resultan completamente injustificadas si se tienen en cuenta sus apenas discretos valores formales y la escasa significación artística o intelectual de su husmeo por mohosos archivos. La habilidad del director, no obstante, consigue a veces disimular esta falla básica, dotando a las imágenes con una impalpable penetración emotiva que torna aceptables muchas cosas inconvincentes de la trama. La sobriedad es el arma principal de Del Carril en esta especie de juego al escondite que sostiene continuamente con las altisonancias melodramáticas que quieren arrastrarlo a un nivel subalterno.

Bien fotografiada por Alberto Etchebehere, bastante cuidada la ilación de planos (aunque un tanto imprecisa y desprolija en las sobreimpresiones y dobleimpresiones), observados los matices y detalles con minuciosidad, la película transmite por momentos la necesaria atmósfera, sin la cual hubiese resultado imposible sostener el endeble edificio de la anécdota. El trabajo de los actores es desparejo. Del Carril se ubica en el personaje, sin brillo y sin fallas. Laura Hidalgo impresiona mejor que otras veces, pero sigue careciendo de aptitudes para permanecer cierto tiempo en el cuadro sin evidenciar su

falta total de compenetración, su frialdad y superficialidad. Sentencioso en el decir y por momentos indiferente aparece Pedro Laxalt, mientras Gloria Ferrandiz acusa el rigor de la dirección en su falta de gesticulación y amaneramiento. Francisco López Silva, correcto. Eduardo Rudy y Ricardo Galache, en responsabilidades menores, resultan discretos. La música de Tito Ribero no corresponde a la sobriedad del director: mete demasiada bulla y marca con tremendismo sonoro cualquier situación medianamente dramática. Adecuada la escenografía de Gori Muñoz.

Mundo argentino, 27 de junio de 1956.

Más allá del olvido (Argentina, 1956).
Dirección: Hugo del Carril.
Con: Laura Hidalgo, Hugo del Carril, Eduardo Rudy, Pedro Laxalt.

Amor a primera vista
para niñitas retardadas

Basándose en las ñoñas tonterías de un tema de Jean Cartier, y agregándole las propias, Abel Santa Cruz consigue dar aquí una muestra de su ineptitud como libretista de cine. Lo terrible de esa ineptitud es que no se manifiesta como un fracaso, sino como un alegre conformismo consigo mismo. En cuanto a la película, sigue los pasos del libreto, tratando de recalcar sus aspectos más detestables. Leo Fleider la dirige sin otra intención que la de ganar el favor de un sector del público formado por ciertas jovencitas quinceañeras. Y decimos "ciertas" porque no creemos que todas las jovencitas quinceañeras sean retardadas. No, no, nada de eso. Habría que decir, en realidad: Leo Fleider ha realizado una película con mentalidad de jovencita quinceañera retardada. Así esta mejor.

Osvaldo Miranda protagoniza a un cantante de boleros que se enamora y se casa por poder, desde México, con una mujer que en realidad no es esa mujer, sino su hermana (no vale la pena desenredar este lío), lo cual se descubre a su regreso por una foto de la verdadera mujer –que no es "su" verdadera mujer– que lleva siempre consigo y con la que, incluso, habla (con la foto), diciéndole cosas como "Perdóname que la que la deje solita, mi amorcito", etcétera. (La foto no le contesta nada, por lo que se supone que no lo perdona. Nosotros, tampoco.)

Enseguida vuelve a cantar boleros, sometiendo a ruda prueba la paciencia del público. Cuando deja de cantar, habla, y entonces es peor (no por él, sino por el diálogo). Lolita Torres, simpática y con verdaderas aptitudes para la comedia musical, llena todos los huecos y logra hacer pasar el mal rato sin mayores consecuencias para la salud mental y nerviosa de los espectadores.

Ramón Garay, Susana Campos, Morenita Galé, Marcos Zucker y los demás tratan de salvar con buena voluntad las pavadas que les hacen decir y hacer.

Se trata, en fin, de una película modesta y sin pretensiones, es decir: de un bodrio.

Mundo argentino, 6 de julio de 1956.

Amor a primera vista (Argentina, 1956).
Dirección: Leo Fleider.
Con: Lolita Torres, Osvaldo Miranda, Ramón J. Garay, Susana Campos.

Temas

La personalidad temática de un cine argentino

La cuestión básica a dilucidar, frente a los interrogantes que se abren en la pantalla en blanco del cine nacional, es la que, en última instancia, confiere o no la necesaria personalidad distintiva a las manifestaciones artísticas de cualquier época o país: la temática. Llegar a la médula del problema, estudiarlo conscientemente y tratar de darle una salida justa. No es por cierto liviana la tarea en el caso contemplado, y muchas posturas rotundas han exhibido sus hipótesis en apoyo de tal o cual ortodoxia estética, sin ver recompensados sus esfuerzos con los hechos, que sellarían en la práctica la infalible justeza de sus aspiraciones.

No por manido, en consecuencia, el asunto ha dejado de revestir interés y, justamente en los días que vivimos, se hace más que nunca imprescindible proceder a encararlo honestamente y sin prejuicios, a fin de encontrarle una satisfacción adecuada a las necesidades culturales del pueblo argentino, con sus inherentes proyecciones de representación universal.

La complejidad del problema ha hecho que, hasta el momento, su solución haya estado fuera del alcance de algún crítico bienintencionado, de un argumentista formado en cenáculos literarios "al día" con las novedades de París; de un director con "quince años de oficio", o de un actor que ayer recitaba a Shakespeare, hoy hace el "tano", "el gallego" o el "ruso" en algún conventillo saineteril, diciendo chistes de internacional y largamente comprobada comicidad, y mañana bailará el "mambo" a la voz de "¡Cámara!" en alguna película "audaz y entretenida"...

Una salida concreta no podrá ser otra que la que pueda encarase colectivamente, como experiencia conjunta de toda la industria, como la realizada por el cine italiano de posguerra. Las esquematizaciones individuales son beneficiosas, en cuanto puedan tomarse como ejemplos a seguir o a desechar, y son útiles sólo en ese sentido. El problema es complejo por ser compleja la base sobre la cual, ineludiblemente, hay que trabajar: la personalidad argentina. El país no tiene esa homogeneidad que lo haría fácilmente aprehensible para la creación artística. Antes bien, sus hombres, su paisaje y las inquietudes que lo

conmueven, contienen elementos de una diversidad asombrosamente rica en matices, producto de contradicciones que impulsan su transcurrir en el período de transición que atraviesa. Son esos matices los que no se han sabido captar, porque aún se observa al propio suelo con ojos de turista, y no hay todavía una verdadera consustanciación con su espíritu y con su vida interior. El "turismo" temático es inconducente en cuanto se pretenda con él la captación integral y la autenticidad necesaria a los fines que se contemplan. Debido a esa errónea orientación, la línea que va de *Prisioneros de la tierra* a *Las aguas bajan turbias*,[1] abonada por otras expresiones igualmente valiosas (*La guerra gaucha*, *Pampa bárbara*, *Su mejor alumno*, *Los isleros*),[2] aunque no tan significativas, no posee una continuidad progresiva y ordenada, sino que está llena de saltos, de desviaciones, de puerilidades.

Sin querer avivar aquí el doloroso recuerdo de tanta chabacanería intrascendente y "brillante" superficialidad de algunas malhadadas películas (Calle Corrientes, "boite", "muchacho de barrio" con problemas de sábado a la noche), y extrayendo del canasto sólo aquellas expresiones que, pese a sus buenas intenciones, no lograron encajar en la línea mencionada, nos encontramos fácilmente con los motivos de su fracaso: se ha intentado la aventura artística, teniendo como únicas herramientas el colorido exterior del paisaje, el ombú de lo pintoresco, el lenguaje de lo folklórico; no se ha comprendido que el "saber ver" no consiste *pura y exclusivamente* en apreciar la belleza plástica de un panorama, la riqueza melódica o lírica de un canto popular, sino también en determinar la recíproca interrelación y las reversibles reacciones operadas entre el ambiente y el individuo que en él vive, lucha, sueña; en descubrir la secreta angustia, el íntimo dolor o la explosiva alegría que ordenan las notas y los versos del payador. De otra manera, como ha ocurrido, se cae en el "regionalismo" artificioso, el cual no incluye necesariamente la autenticidad nacional, sino que se pierde en la maraña de un tipismo localista sin trascendencia.

A esta altura del desarrollo artístico del cine que se hace en el país, no es posible aventurar una posición intransigente en favor de determinada tendencia estética,

---

[1] *Prisioneros de la tierra* (1939), de Mario Soffici, y *Las aguas bajan turbias* (1952), de Hugo del Carril.

[2] *La guerra gaucha* (1942) de Lucas Demare, *Pampa bárbara* (1945), de Demare, y Hugo Fregonese, *Su mejor alumno* (1944), de Demare, y *Los isleros* (1951), de Demare.

pero es evidente que la escuela realista es la que, en su amplitud, puede señalar la ruta hacia un cine argentino. Debe entenderse, no obstante, que ese realismo no es excluyente con respecto a los aportes de otras escuelas que puedan enriquecerlo. Está a la vista el caso de ese extraordinario film alemán titulado *Los asesinos están entre nosotros*,[3] cuyo director y libretista, Wolfgang Staudte, utilizó inteligentemente ciertos elementos extraídos del expresionismo, para difundir un tema de cuya autenticidad no pueden caber dudas. La acotación no está de más, por cuanto las confusiones en este resbaladizo terreno son peligrosas, y conducen a restricciones y limitaciones que en nada favorecen al libre juego de la creación.

El realismo, entonces, impone la única condición de representar la vida en su aspecto fluyente y dinámico, con los elementos exteriores (folklóricos, típicos, etcétera) que le dan forma, sin permitir que esos elementos ocupen toda su resonancia, ni limitar la creación dentro de rígidas coordenadas estilísticas.

El primer paso para encuadrarse dentro de un realismo integral se dará al abandonar el "turismo", *viviendo* la vida del país con los pies en su tierra y los ojos en su cielo, analizando y extrayendo los materiales que configuran su personalidad. Posteriormente, la tarea del artista entrará en lo que constituye lo fundamental de la creación: el criterio a seguir en la selección de esos materiales.

En la labor de síntesis, por fin, hay que abocarse a la "pasión", condición apriorística de toda obra de arte. La postura del "objetivismo", la posición del espectador imparcial, del analista seudocientífico, conducen a una falsificación implícita, porque no hay tal "imparcialidad", no hay tal "objetividad", sino que en tal caso se adopta un sistema que podría definirse como de "indiferencia metódica", inapto no ya para comunicar emociones, sino incluso la más mínima sensación de vida.

Interpretando los materiales recogidos en el análisis previo, se deriva automáticamente una toma de posición que, aún cuando sea equivocada imprimirá la fuerza necesaria a la expresión, a los fines de su legitimidad como arte.

El realismo integral que se propugna impone, pues, no lo que Einsestein denominaba una "representación", sino lo que el genial realizador consideraba una "imagen" del objeto; vale decir: impone la exégesis de la realidad, bajo cuya orientación debe desarrollarse la exposición documentada en el análisis.

---

[3] *Die Mörder sind unter uns* (Alemania, 1946).

No obstante lo antedicho, es posible encarar la explotación de una veta que, si bien no propone una trascendencia de tanta significación como la enunciada, puede considerarse como un aporte de inestimable valor y reconocible importancia en el conjunto de la producción nacional: la fantasía poética y la introspección psicológicas.

Es este un rubro que frecuentemente ha sido inscripto en un puesto antagónico con respecto al realismo, no significando, por el contrario, otra cosa que la misma búsqueda de siempre por otro camino, camino que no diverge del anterior sino que converge hacia él. El mundo del hombre no está compuesto, por ejemplo, solamente de calles, vestidos, trenes, trabajos, enfermedades, sino que todos esos elementos contienen un matiz de diferenciación para el individuo, en tanto ente pensante, que le hace descubrir interpretaciones de ese mundo por los métodos más lógicos y también por los más insólitos.

Así como del realismo lato es posible encontrar muestras en films argentinos, hay algunas expresiones aisladas que, bajo la directa influencia de ciertas tendencias literarias surgidas en nuestro medio, se orientaron por la otra ruta. Aquel extraño "film" de Christensen que se llamó *Los verdes paraísos*,[4] inspirado en el relato homónimo de Horacio Quiroga, y las más recientes *El crimen de Oribe* y *El túnel*,[5] con todas sus fallas y desviaciones, constituyen puntos de partida que marcan las posibilidades de nuestro cine en el campo de la aventura poética, bifurcado en su doble faz de lo fantástico y lo subjetivo.

Constando ya las dos posibles ramas de la expresión cinematográfica argentina, a integrarse en el futuro en una unidad superior, debe recalcarse con insistencia sobre cierta cuestión abundantemente polemizada: ¿puede la Argentina producir películas que abarquen problemas comunes al individuo y a la sociedad en general? Vale decir: ¿puede pretender de su cine la exploración "a fondo" en zonas semivírgenes? ¿Puede, incluso, intentar lo cósmico? Creemos que sí y, aun cuando es evidente que la base sobre la cual debe apoyarse, siempre, es enmarcándose dentro de una búsqueda en sus propias raíces, no es posible negarle un ensanche de perspectivas a su capacitación en favor de la trascendencia de su mensaje.

---

[4] *Los verdes paraísos* (1947), de Carlos Hugo Christensen.

[5] *El crimen de Oribe* (1950), de Leopoldo Torres Ríos y Leopoldo Torre Nilsson, y *El túnel* (1952), de León Klimovsky.

Aun existe un complejo de inferioridad que nos rebaja y nos impone tabúes absurdos en este sentido. Por ello es que todo intento de esa índole es recibido con una pusilanimidad escurridiza y vergonzante. Por ahí se oye decir aún: "No, mi amigo, ese tema lo pueden tocar los suecos, o los franceses, no nosotros" o "Sí, el asunto es interesante, pero no es para el cine argentino", como si el único recurso que nos quedara para destacarnos fuera el de exhibirnos, a modo de curiosidad recreativa, en pálidas láminas costumbristas folklóricopintorescas, con la superficialidad pintarrajeada de un documental de Mr. Fitzpatrick... Eso es precisamente lo que quisieran los pulpos hollywoodenses, para evitarse un nuevo dolor de cabeza, agregado a los muchos que les llegan de Europa...

Ese complejo de inferioridad es el que hace adoptar posturas en favor de un tímido naturalismo, sin considerar que la modestia puede muy bien encubrir la falta de fe y, lo que es más grave, el ansia de medrar siguiendo caminos fáciles y trillados.

La valorización y el aprovechamiento de los elementos que nos brinda la raigambre autóctona, no implican de manera alguna un estancamiento conformista con estas únicas herramientas, pues de ser así se caería nuevamente en el "objetivismo imparcial", y no hay necesidad de volver a insistir respecto a su inoperancia. El "gaucho", el "ombú", el "indio" y la "guitarra" deben ser utilizados en tanto elementos de un sector y de una época de la vida nacional, pero no como aderezos decorativos de un paisaje más o menos hermoso, sino dándoles un sentido peculiar, ya sea si se encaran en una exposición realista, fantástica o en el doble fondo de las refracciones íntimas que provocan; y ese sentido peculiar se da siempre en función poética, o no se da. De otro modo, se convierten en estereotipos fosilizados que nada dicen de la realidad nacional. En síntesis: hay que sacarles las comillas, para que dejen de ser símbolos baratos de composición escolar y se conviertan en los elementos dinámicos y vivientes que son, no en lo que algún "mascapapeles" de imaginación carnavalesca inventa, entre trago y trago de coca-cola, para producir engendros de tintero...

Resumiendo, entonces, vemos que es posible encarar la búsqueda de una temática para un cine argentino, sobre un concepto dual en su forma y único en su intrínseco aspecto: estudio del país y estudio de sus hombres, inherente este último al estudio de "el hombre"; sin confundir cosmopolitismo con universalidad, ni autenticidad nacional con tipismo regionalista.

Se resuelve de este modo el problema de la heterogeneidad mencionada al comienzo, por cuanto la fotogenia del país se hace más lúcida y precisa, a medida que se abandonan los postulados unilaterales de interpretación para encaminarse hacia la esencia íntima de su personalidad, con toda la variedad que la enriquece y la polifaceta.

Es ineludible agregar que el rostro temático del país carecería de relieve, de no agregarse a las proposiciones enunciadas una actitud tendiente a considerar el factor que lo agiliza y da vida: el pueblo. De nada valdría el enfoque de lo argentino si al considerar sus manifestaciones se procediera con un criterio rígido de estatismo naturalista, despreciando la influencia popular y la dinámica que impone. Frente a las cómodas posturas de los mercachifles del cine, que postulan la chabacanería "porque eso es lo que le gusta al público", y de los "intelectuales" que desprecian a "la masa", confundiendo la indiferencia con que esta recibe sus alambicadas elucubraciones con "odio" hacia toda manifestación artística, hay que recalcar la necesidad de un cine de y para el pueblo, que contemple sus necesidades y lo ayude a perfeccionar su sensibilidad, desechando la sobreestimación de su capacidad actual pero sin subestimar sus infinitas perspectivas. La receptividad popular es más amplia que lo comúnmente concedido, y sólo se requiere para llegar hasta ella una actitud honesta y consciente, no sólo de simpatía sino también de sinceridad y valentía para señalar los lunares que quedan por cubrir en su nunca perfecta y acabada fisonomía espiritual.

La Prensa, 10 de mayo de 1953.

Cine independiente y "productores independientes"

Las intenciones saneadoras del cine nacional por parte de los organismos responsables, traducidas en una serie de deseables medidas contra el obeso cuerpo de los pulpos detentadores de absurdos privilegios, no pueden quedarse ni satisfacerse en esa actitud. Su higienizante acción, diariamente trabada por los intereses diversos que, todavía, desde la oscuridad mueven los justamente afectados, merece el apoyo efectivo de todos los que anhelan un digno cine argentino, pero resultaría aún más encomiable si no detuviera sus alcances en los dos o tres nombres, símbolo de la corrupción de reciente memoria, sino proyectándose hacia una definitiva limpieza.

Porque entendemos que lo que se busca no es satisfacer una mezquina represalia que tendría como beneficiarios a los antiguos competidores del trust, quienes no tienen más mérito que el de no haber podido ocupar un puesto preferencial por razones puramente circunstanciales e involuntarias. Ciertos individuos o empresas mal llamados "independientes" ostentan hoy, con un curioso sentido del humor, una actitud de "mártires" del régimen anterior, sólo porque este les impidió practicar el latrocinio público en la misma medida que a los favorecidos con la ponderable amistad de los gobernantes y sus cómplices. La situación reinante hasta hace pocos meses nunca fue considerada por estos próceres de hoy con indignación sino, para decirlo explícitamente, con indisimulada envidia, lo cual no les impidió, por cierto, arrojarse entusiastamente sobre las migajas que dejaban caer de la mesa los rollizos privilegiados.

Convendría, entonces, a esta altura de los acontecimientos, discriminar los alcances de esa presunta "independencia" y llegar a conclusiones veraces sobre sus responsabilidades, a fin de no llamarse a engaño para el futuro. ¿Puede esperarse de esos "independientes" el surgimiento real y concreto de un cine independiente? Creemos que no. La historia de ayer nos indica una sola diferencia entre las realizaciones de los dos grupos mencionados: Amadori[1]

---

[1] Luis César Amadori (1902-1977), director de, entre muchas otras, *Dios se lo pague* (1947), *La pasión desnuda* (1952), *El grito sagrado* (1953) y *El amor nunca muere* (1955).

y su pandilla hicieron películas infames, negadores de todo posible valor cultural de nuestro país, utilizando al efecto presupuestos millonarios. ¿Qué hicieron los otros? Simplemente, lo mismo o peor sólo que un poco más barato, es decir, con menos lujo y menos soltura técnica o exterior. Y las excepciones –que las hubo, pocas, pero valiosas en su ejemplar dignidad– pueden verificarse en los dos campos, pues fueron producto de descuidos y de la esforzada labor puramente individual de algunos pocos. Salvo esos dos o tres nombres propios que alguna vez sostuvieron la esperanza, en la riña definitivamente piratesca entre los dos grupos nada hay que desequilibre en favor de nadie la cuota de desprecio que les toca por igual.

¿A quiénes se llama, entonces, "productores independientes"? No sabemos qué pensarán al respecto los organismos encargados de poner en orden esta desgraciada industria argentina del cine, pero lo que sí sabemos con precisión es que el cine independiente no ha nacido todavía en nuestro país y los empresarios que así autodenominan su labor establecen una diferenciación ridícula basada en la menor importancia financiera de sus operaciones, igualmente incorrectas en su aspecto cualitativo. Y conste que necesitamos no confundir su acción con la de un tercer grupo: el constituido por cierto tipo de aventureros, "pescadores" de la peor calaña y estafadores comunes, que sigilosamente hicieron su agosto con mágicas combinaciones, ganando dinero con películas filmadas con un criterio "neorrealista" muy peculiar, a saber: sin decorados, sin tiempo, sin pagar a los actores o técnicos, sin *dollies* ni cámaras relativamente "postdiluvianos", sin poder repetir tomas, con dos o tres "tachos", que alguna vez, o nunca, fueron reflectores, asignándole al director un metraje de película virgen que en los países civilizados alcanza apenas para extraer un discreto film de corto metraje y con un cálculo de veinte días de filmación.

Estos engendros muchas veces ni se estrenaban, o duraban dos días en cartel, pero sus aprovechados gestores ya habían obtenido el Fomento Cinematográfico y, en ocasiones, el crédito. Con eso y deduciendo las deudas que nunca pagaban, se retiraban tranquilamente o repetían la aventura. Estos para hablar con justicia, ni siquiera merecen llamarse productores. Estos neorrealistas *sui generis* que tomaron aquello de "salir a la calle" como sinónimo de "gastar menos dinero" y salían a la calle, efectivamente, pero lo hacían sin lo mínimo imprescindible para hacer una película (a lo sumo con una pistola, pues era su personal herramienta de trabajo) son la última escala,

el lumpen de los productores argentinos, resaca de la resaca en el hampa cinematográfico, y no son dignos de la crítica sino de una sanción descalificadora u punitiva.

El cine independiente no vendrá de los bandoleros de ayer ni de los que, dentro de un margen de actividades exteriormente sobrio, contribuyeron también a la desnaturalización de ese vehículo de expresión nacional que debe ser el cine. El cine independiente será obra de los pocos que en todo momento mantuvieron una actitud digna, de los nuevos valores formados en los cuadros técnicos de la industria y también de la gente que, sin haber pisado nunca un set, sostiene una pasión sincera por el séptimo arte, forjada a través de largos años de "apretar las mandíbulas" y estudiar su profesión "desde afuera", sin ayuda de ninguna clase ni elementos para realizar la menor práctica de sus posibilidades, sin tener nada más que entusiasmo para vestir su desguarnecida fe. De estos últimos –en la medida en que suponían las diferencias provocadas por su falta de contacto con la realidad práctica, mecánica y técnica del cine– es de quienes debe esperarse el resurgimiento futuro de nuestro arte cinematográfico, con verdadera independencia de las influencias espurias que desde campos políticos o fraudulentamente bursátiles se entrometen para deformarlo.

Mundo argentino, 23 de noviembre de 1955.

Secreto trágico

El cine Sarmiento estrenó en la semana pasada este film, el que posiblemente hubiera merecido una crónica en nuestras páginas. Pero no hemos podido conocerlo, porque al cronista de MUNDO ARGENTINO le fue negada la entrada con el pretexto de que habían pasado dos días de la fecha de su estreno.

Como toda persona civilizada tiene hoy en día una idea clara de la función social que cumple la prensa –sobre todo la prensa independiente, la que dice cosas e informa con imparcialidad, como nuestra revista–, no podemos creer que el señor Serra, quien se nos presentó como administrador de la sala y es el responsable de que no se nos haya permitido la entrada, desconozca esa importancia de la crítica, nos queda el derecho de suponer que se trata de un eco de nuestra campaña de denuncias de las cosas feas que existen en el negocio cinematográfico.

Por eso, y por ignorar los motivos reales, al aclarar este hecho ante nuestros lectores, nos preguntamos: ¿cuál será el *Secreto trágico* del cine Sarmiento? Quizá a los patrones de esa sala o al señor Serra no les guste nuestra campaña... Quizá se sientan aludidos por ella... Por el momento, no podemos responder a esos interrogantes y nos limitamos a consignar el hecho.

Mundo argentino, 28 de diciembre de 1955.

No

En un petitorio reciente, los empresarios de las salas cinematográficas exigen la derogación lisa y llana de todas las leyes de protección a la industria argentina del cine y de obligatoriedad de exhibición de películas nacionales, corto metrajes y noticiarios. Y algo más: el aumento de precio en las entradas.

¿Son justificadas estas exigencias? No, de ninguna manera. Absolutamente, no. Es bien sabido que en el negocio del cine son los exhibidores los que tienen a "a priori" las mayores ventajas y los menores riesgos. Los que se aventuran más siempre son los productores, por lo cual deben ser los que gocen de mayor protección (nos referimos a productores que merezcan esa protección). En nombre de una "libertad de comercio" tan absoluta como conveniente para sus intereses, los empresarios tratan de aumentar al máximo sus ventajas previas, quitando toda chance a los otros sectores. Que los productores de cine en la Argentina dejan mucho que desear, que numerosos errores y equívocos han otorgado a las leyes mencionadas una categoría de privilegio que en sí no tienen, que las películas nacionales en su mayoría son pésimas cuando no idiotas, eso nadie lo discute. Pero hay que hacer un alto en las críticas y aclarar bien la cuestión: no es retirando el apoyo como se va a conseguir elevar el nivel de calidad de las producciones locales sino concretando ese apoyo dentro de los límites lógicos y dirigiéndolo hacia los sectores sanos de la industria, no para fomentar "trust" de incapaces y piratas, sino a fin de posibilitar el surgimiento de un nuevo cine argentino.

De ninguna manera, por otra parte, pueden los señores exhibidores erigirse ahora en críticos, ni mucho menos entonar lamentos quejumbrosos, porque si bajo el gobierno depuesto se cometieron muchas injusticias, no fueron precisamente ellos las víctimas. Ganaron tanto o más que el grupito de productores privilegiados. Y además, sería interesante aclarar qué papel

cumplieron las grandes empresas exhibidoras y sus cadenas de salas, en el camino vergonzoso de negación cultural que hemos recorrido en todas, absolutamente todas, las actividades cinematográficas.

Sin prejuicio de ir ahondando en el futuro en las raíces del complejo problema, hoy y aquí, en este momento de euforia que muchos tratan de convertir en confusión y revoltura para sacar ventajas, hay que evitar las medidas apresuradas y, hasta que no se normalice la situación general, vendrá muy bien una elemental cautela antes de tomar decisiones que pueden crear errores e injusticias mayores para eliminar las ya conocidas.

Todos conocemos las fallas de nuestro cine y bien está el señalarlas sin pudores ni eufemismos, pero de ningún modo el objetivo de las críticas puede ser la destrucción de la industria. Y mucho menos cuando los únicos aprovechados van a ser unos señores a los que parece importarles muy poco otra cosa que no sea su "libertad de comercio" y la de aumentar aún más las ganancias descomunales que embolsan sin compartir las inquietudes ni preocupaciones de quienes les proporcionan la "mercadería".

Y otro detalle más: pretender cobrar más de seis pesos la entrada para ver una película que se exhibe diariamente en cinco funciones, es una muestra absoluta de falta de tacto y de incomprensión o indiferencia ante las necesidades y problemas del país en su actual período revolucionario. Si el cine se convierte en un lujo, si la "libertad de comercio" equivale a "piedra libre", que nadie se asombre de que al público se le dé un rábano de esa "libertad". (En esta como en muchas otras cosas se advierte lo poco que hemos aprendido en estos doce años.)

Las absurdas exigencias de los empresarios deben encontrarse con una rotunda negativa. El egoísmo sórdido y la rapacería comercial necesitan un freno, de una vez para siempre. El planteo es bien claro: ni productores piratas ni exhibidores piratas.

No derogación, sino cumplimiento estricto de la obligatoriedad; apoyo a los productores que demuestren su interés en elevar la calidad antes que la cantidad de sus películas; no aumentar el precio de las entradas, sino, muy por el contrario, *estudiar el modo de rebajarlas*; fomento y difusión del corto metraje sin propaganda política; sanciones legales a los empresarios sin ética que anuncian "Cinemascope" dando otra cosa y a los que adulteran los films con el "sistema" absurdo de pantalla panorámica; que se cobre el número vivo únicamente en las funciones en que este actúa y, finalmente,

equidad en la distribución de beneficios entre todos los sectores honestos de la industria y el comercio cinematográficos. Esto es lo perentorio y lo necesario en este momento. Los que no sepan comprenderlo ahora, tendrán oportunidad de arrepentirse cuando sea tarde.

Mundo argentino, 4 de enero de 1956.

Una escuela para cineastas

Frente a la crisis que atraviesa el cine argentino surgen desde algunos sectores panaceas que concretarían su solución en un abrir y cerrar de ojos. La cuestión no es tan simple. Bien está el tomar medidas provisionales para eliminar los obstáculos más gruesos y visibles en el camino de un reencuentro con la libertad de creación, la dignidad artística y la ética profesional y comercial. Eso es imprescindible y previo, pero no es todo: con esas medidas quedarán aclaradas las perspectivas, mas no cubiertas, y esas perspectivas son de una amplitud difícil de recorrer con improvisaciones. Por otra parte, cuando se habla de la necesidad de incorporar "nuevos valores" se está dando la clave de la recuperación, pero es necesario definir nítidamente cuál puede ser el origen, la gestación de gente nueva, joven, inquieta y, sobre todo, capacitada para recibir ese rótulo. Cuando se habla –por parte de todos los que deseamos un cine auténtico– de "nuevos valores", se hace referencia a posibilidades en potencia, no afloradas aún debido a las imposibilidades de surgimiento que las obturan. Y al hablar de surgir, no estamos insinuando, por ejemplo, que se oculta en el bario de Villa Urquiza un genio desconocido a quien sólo le falta un productor que lo financie para que realice sus magistrales concepciones. Nada de eso. Surgir quiere decir, primero, tener los medios para capacitarse, después, encontrar apoyo para demostrar esa capacitación, y luego, mediante esa técnica y la mecánica del cine –de las *herramientas*, en una palabra–, el talento probable de concepciones, ideas y criterio estético en cada caso personal.

Es sabido que el talento no se fabrica: existe o no, y eso es todo; pero en el caso de existir tiene que encontrar un caldo de cultivo, un clima propicio para que no se frustre. Y es tan peligroso negarle toda posibilidad como pretender darlo a luz antes de tiempo. De improvisaciones ya hay bastante escarmiento. La inmadurez, el apresuramiento, son síntomas frecuentes del "todo está por hacer" que caracteriza a este país. Las actitudes impacientes son muy comprensibles

en nuestro medio, pero resultan de muy escasa influencia en la consolidación de una calidad estable, permanente y definitivamente sedimentada.

¿Cómo solucionar este problema? Decirlo es muy simple. Llevarlo a la práctica resultará, seguramente, más complicado, pero no queda otro camino. El cine es una profesión. Los milagros no existen más que en las gacetillas de publicidad. ¿Alguien sabe de un arquitecto, un médico o un ingeniero electrotécnico surgido por generación espontánea? No, ¿no es cierto? Lo mismo ocurre en el cine (cuando es cine). La vocación, las condiciones naturales y la inteligencia son facultades previas que deben ser sometidas a una etapa de preparación, a un disciplinado período de estudios orgánicos, para poder emerger al plano de las realizaciones. Decir esto es una perogrullada, pero no hay más remedio, pues parece que hay muchas gente que no lo entiende. El cine es una profesión, aunque no opinen lo mismo los aventureros y los malos profesionales. Un director no sale de la nada, un iluminador o un compaginador tampoco, mucho menos una actriz o un actor. Hasta ahora el único origen de estas especialidades ha sido, en el caso de los intérpretes –salvo excepciones escasas–, la casualidad las "relaciones" y los concursos de belleza patrocinados por los fabricantes de jabones de tocador. En las otras ramas, cada uno queda librado a un azaroso y largo período de aprendizaje artesanal en los estudios, penoso y sin ninguna seguridad futura, con una lamentable pérdida de tiempo y sujeto siempre a la hipotética entrada en el círculo hermético de la industria. Lo que podría aprender en una organizada e intensa etapa de estudios de tres años –que al mismo tiempo sería un cedazo, un filtro eficaz para eliminar a los que equivocaron su vocación–, insume en el set diez, veinte años, y a veces nunca se consigue. Este estado de cosas debe terminar. La única solución es una institución universitaria (es decir, autónoma y ampliamente subvencionada), que otorgue a los interesados un conocimiento minucioso de la profesión, con toda la experiencia práctica necesaria y que asigne a los egresados un porvenir en la industria. El tema es muy complejo y vasto, y volveremos sobre él en otra oportunidad. Por ahora sólo debe recalcarse la necesidad de que un proyecto semejante debe ser encarado con toda seriedad. Desgraciadamente, el cine se presenta siempre a la frivolidad, y no sería raro que una institución como la sugerida se definiera en unas cuantas aulas, donde se comentarían "chismes" y se programaran fiestas o visitas a los estudios con el único fin de mantener amenas charlas con técnicos o actores y facilitar el pedido de autógrafos a estos últimos. Estas idioteces tienen muy

poco que ver con el aprendizaje de la técnica y el arte del cine. No es eso lo necesario. Hacen falta sets, cámaras, películas vírgenes, salas de montaje. Hacen falta profesores, y muchos de ellos tendrían que contratarse en el extranjero, sobre todo en las ramas de dirección, libreto e interpretación. Hacen falta, sí, muchos cientos de miles de pesos, quizá millones. Pero no hay que espantarse: en vez de otorgar créditos y fomentar producciones de incapaces y aventureros, sería ese un excelente destino para tanto dinero, que está a punto de malgastarse como siempre. (Las cifras astronómicas tiradas por la ventana en tanto bodrio de los últimos años hablan bien claro al respecto.) No es una utopía. Es el único camino. Los resultados no se verán en seguida, pero en el curso breve de algunos años un iniciativa de este tipo puede otorgarnos grandes satisfacciones. La experiencia del Centro Experimental Cinematográfico de Roma es un bien ejemplo. Y no es el único. Casos similares se da en todos los países productores relativamente civilizados.

Mundo argentino, 28 de marzo de 1956.

Un ejemplo para los productores

Los principios que informan la gestación y el funcionamiento de la nueva Asociación de Directores de Películas de la Argentina constituyen todo un programa concreto para el resurgimiento de nuestro cine. Así lo entendemos al recibir con alborozo y esperanza el nacimiento de la mencionada entidad. Es el tiro de gracia al pasado. Había que matar de una vez a ese eterno agonizante, mantenido con inyecciones de hipocresía y conformismo. Igualmente, de las declaraciones formuladas en ocasión de la conferencia de prensa que comentáramos hace dos semanas en este mismo lugar, se desprende una actitud valiente y decidida de recuperación. Más que lamentos o disculpas, hubo en ellas reconocimiento de las propias fallas y deseo de superarlas en un futuro próximo. Hay motivos, pues, para tener fe, y una vez más nos felicitamos de haber cumplido la ingrata tarea de señalar esos y otros errores sin condescendencia ni eufemismos piadosos. Los hechos nos están dando la razón. No eran la concesión ni el ocultamiento ruboroso actitudes protectoras del cine nacional, sino una etapa culminante en su paulatina destrucción, y era –es– necesario hablar claro. Ahora, por fin, ha entrado el lenguaje de la verdad en un importante sector de la cinematografía.

Pero la lucha acaba de empezar.

Hay una perspectiva que comienza a vislumbrarse. Un núcleo mayoritario de directores se han pronunciado, comprometiéndose a acercarla. ¿Qué dicen los productores? Es bien sabido que la responsabilidad mayor casi siempre es atribuible a los que determinan la marcha de sus empresas, con el arbitrio que les da su carácter de financiadores. Carentes de supervisión, y muchas veces sin mayor interés en tenerla, han manejado su propio fracaso con toda desenvoltura. Ellos son, por consiguiente, los que tienen que meditar ahora, y sacar conclusiones parejas. Si hacen suyos los propósitos enunciados por los directores y proceden en consecuencia, habría ya casi una garantía de recuperación. El primer paso está dado y sólo falta que sea tomado

como ejemplo. Y hay que entender bien: ni golpe de pecho ni promesas quejumbrosas pueden hacernos salir del pantano. Los directores de la nueva asociación han ido más adelante: han concretado un plan de acción. Tienen la palabra los productores. Y algo más que la palabra.

Mundo argentino, 23 de mayo de 1956.

Epidemia

Una extraña enfermedad está extendiéndose, con rapidez alarmante, en los cines del país. Los primeros indicios aparecen generalmente en carteles que anuncian con orgullo "En breve, aquí CINEMASCOPE". Luego, mucho más "en breve" que lo deseable, los inconfundibles síntomas hacen su aparición: las pantallas se estiran y los precios se inflan. Esta doble hipertrofia afecta por igual a salas grandes y pequeñas, céntricas o de barrio. Concretamente, estamos frente a un disimulado aumento en el precio de las entradas y a un muy explícito descenso en la calidad del espectáculo. Salvo escasísimas excepciones, los films rodados en sistema ampliado ocultan bajo el colorinche y el barullo "estéreoruidoso", una pobreza estética verdaderamente miserable. Son en su mayoría mamarrachos pintarrajeados y ampulosos, tonterías solemnes, fabricadas con espectacular técnica y absoluta vacuidad intelectual y artística. Esto es lo que se ha podido ver hasta el momento. Es una regla y las excepciones. Mientras tanto, las producciones más importantes de todo origen, rodadas casi todas para pantalla común, postergan indefinidamente su fecha de estreno porque no hay dónde exhibirlas.

Los perjudicados, como de costumbre, son los espectadores: pagan el doble y ven malas películas. Y no tienen alternativa, porque cada vez van quedando menos salas no afectadas por la enfermedad. El elemental esparcimiento de ir al cine es hoy un peligro para la salud mental y económica del público. Se perjudica así al nivel medio de sensibilidad e inteligencia y al arte cinematográfico. Y, también, a la industria del cine argentino, que, por suerte, todavía no puede aspirar a cubrir sus fallas con los gigantismos triviales de la supercherías técnicas y sí, en cambio, a superarlas con recursos de buena ley: probidad, responsabilidad cultural y artística.

Se impone, pues, un criterio lógico a adoptar por los organismos responsables. Desde lejanos tiempos se usa el cordón sanitario. Hay que frenar estas modas y circunscribirlas a la proporción que les corresponda, de acuerdo a la

exigua cantidad de producciones en cinemascope apenas tolerables, y a la mucho mayor de tantos films importantes en sistema común que en Uruguay o en Chile ya pertenecen al recuerdo y aquí todavía esperamos como gracia del cielo.

Mundo argentino, 30 de mayo de 1956.

Entrevistas
¿Llegará a ser una realidad el cine independiente?

Simón Feldman

Pintor y cineasta, actualmente absorbido por el séptimo arte. Desde 1953 desarrolla sus actividades un grupo por él formado: Seminario de Cine de Buenos Aires. Realizaciones hasta hoy: cursos de estudio con filmaciones breves de experimentación, una publicación periódica: *Cuadernos de cine*, y un film documental sobre los teatros independientes. Planean actualmente, a pesar de las dificultades lógicas en un trabajo tan alejado de lo comercial, una película de duración común o media, en 16 milímetros, en cuyo libreto y escenografía colabora Oski[1] . Está ya frente a nosotros, en el ruidoso café donde concertamos la entrevista. Le solicitamos su opinión sobre el llamado de la Asociación de Directores.

–¿El llamado de la...?

–Sí –le aclaramos–. Habrá tenido noticias de que la nueva asociación ha invitado públicamente a los cineastas vocaciones, de corto metraje y 16 milímetros, y realizadores de cine experimental...

–Sí, es verdad. Bueno... Me parece muy interesante. Sobre todo porque creo que el corto metraje puede ser una solución para la renovación que se busca.

–Además –le informamos–, ellos propician la libre contratación de asistentes, sin escalafones rígidos, con el fin de incorporar a la industria a los elementos capaces y lanzarlos posteriormente a la dirección.

Hay un silencio, mientras agitamos la cucharita en el pocillo. Luego nos responde:

–Soy un poco escéptico con respecto a esa sola medida. No está de más, pero creo que ciertos lastres de un ambiente que ha llegado a ser tan rutinario

---

[1] La película fue la primera versión de *El negoción*, terminada en 1957.

como el de nuestro cine se transmiten a la gente nueva que llega con inquietudes previas o los frenan en sus búsquedas.

–¿Puede ser eso una regla?

–Puede haber excepciones, pero es un peligro general. En cambio, es más importante el otro aspecto. En ese sentido, me gustaría saber qué medidas efectivas concibe la nueva asociación para estimular la formación de una corriente de realizaciones de corto metraje y 16 milímetros.

–Tal vez –le sugerimos– sean ustedes los que podrían proponerlas.

–...De todos modos –prosigue–, como idea es elogiable. Una generación de cineastas formados en la escuela del film corto y del documental es lo que hace falta. En unos años saldría de ellos una verdadera renovación, ya no de un director cada tanto, sino de todo un conjunto de directores, iluminadores y técnicos. Nuestra lucha tiende a hacer un oficio de nuestra vocación. Queremos trabajar con independencia y que se posibilite la distribución usual a nuestro trabajo, cuando sean aceptables sin otra discriminación que la de la calidad. De este modo, la labor que usualmente es esporádica tendría el carácter de cosa necesaria, que cumple una función. Se establecería así una especie de etapa intermedia entre el "amateur" y el profesional de largo metraje, posibilitando el aprendizaje a fondo del oficio cinematográfico.

–Es decir que en los cines...

–En los cines debería implantarse el sistema de proyectarse un corto nacional, documental, argumental o de otras características al margen de los habituales noticiarios. Esos films breves resultarían de un apoyo efectivo a los grupos e individuos que se dedican hoy al cine "amateur", porque no tienen otra salida. Abrirían ventanas a la realidad argentina, a través del ojo de gente joven, e implicarían un aporte a nuestra cultura, pues no debe olvidarse que "toda" realidad es factible de ser filmada: científica, educacional, artística, etcétera.

–¿Cómo se plantea el logro de esos propósitos?

–La Asociación de Realizadores de Cortometraje, formada hace algunos meses, intenta su concreción.

–¿Y frente a la nueva Asociación de Directores de Películas?

–En la medida en que la realidad acompañe sus buenas intenciones, podría ser útil un acercamiento. En tal caso, la invitación cursada puede significar algo positivo. Es de esperar que comencemos a resolver estos problemas siempre postergados.

–Lo esperamos todos, Feldman. Que ya es hora...

Hace un gesto de aprobación. Apagamos el último cigarrillo sobre la taza fría y nos despedimos cordialmente.

Cándido Moneo Sanz

Vinculado a la cinematografía desde 1930, año en que realizó sus primeros documentales y experimentó en el campo del dibujo animado. Una recapitulación detallada de sus actividades desde entonces demandaría más espacio del que disponemos, pero se puede recordar, por ejemplo, *Puerto de ensueño*, primer intento de cine independiente de largo metraje, filmada en 1941. El año anterior, las primeras documentales en color rodadas en el país fueron también producto de su dedicación. Periodista, director de teatro y de teatro de títeres, mantuvo el contacto con el cine a través de más de cien films cortos de todo tipo: documentales, científicos, de museos, etcétera, entre ellos *Indígenas argentinos*, premiado por el Instituto Carnegie de Estados Unidos. Ha inspirado la gestación del Grupo de Cine Experimental y también de la Escuela de Cine de La Plata. Hacia esa ciudad hemos ido, precisamente, para conversar con él. Nos recibe cordialmente, rodeados por los jóvenes del Grupo Experimental, y luego de una breve reunión con ellos, se pone a nuestra disposición. Sonríe al preguntarle nosotros qué espera de la gestión de la Asociación de Directores en favor del cortometraje.

–Lo interesante, creo, no es “esperar”, sino trabajar desde ahora por los objetivos generales y solucionar los muchos problemas que tenemos. La dualidad de mi carácter de miembro activo de esa asociación y simultáneamente representante del cine experimental me impide colocarme en enfoques parciales de la cuestión.

–Háblenos de esos problemas y sus soluciones –le pedimos–.

–El tema es complejo. Puedo comenzar señalándole los obstáculos y la falta de apoyo que actualmente encuentran los realizadores independientes de films cortos y experimentales.

–¿Puede especificar?

–Con mucho gusto. Un botón de muestra: la diferencia de precios de película virgen. *Hay dos precios oficiales*: uno para la industria cinematográfica y otro, más caro, “para fotógrafos”, difusa categoría en la que se incluye a todos los que intentan hacer cine fuera del exclusivo propósito comercial de las empresas. La ventaja económica es, pues, para las empresas: la obstrucción y las

trabas, para los realizadores independientes. Estas aberraciones deben eliminarse. En este y muchos otros aspectos de la cuestión, el Estado debería interesarse para resolverlos.

–¿Qué otros "aspectos de la cuestión" a resolver por el Estado mencionaría usted?

–Los elementos técnicos, maquinaria y elementos necesarios. Este es un problema común a todos, inclusive a la gran industria fílmica. Aun en nuestros mejores estudios se trabaja con material anticuado y pobre. Hay que facilitar la importación de cámaras, grúas, *dollies*, arcos, etcétera, en lo posible con cambio preferencial y sin derechos de aduana, sobre todo para las instituciones experimentales y de estudio.

–Muy bien. ¿Otro?

–La difusión. El corto metraje, aun cuando existiera la posibilidad de realizarlo sin trabas, carece de medios para trascender. Además de su proyección en las salas cinematográficas comunes, se deberían crear verdaderos centros de difusión del film breve y en 16 milímetros. Una medida concreta sería la adquisición directa de ese tipo de producción para diversos organismos e instituciones dependientes del Estado.

–¿Cuáles?

–Escuelas, universidades, instituciones culturales y científicas, hospitales, bibliotecas, museos, centros pedagógicos y de capacitación de las grandes reparticiones. De acuerdo, en cada caso, con las características particulares de los films.

–Escuelas, hospitales... Magnífico, pero ¿cómo cree que podría organizarse una labor tan amplia en este momento?

–Empezando. Todos los momentos son buenos para empezar. Veamos el caso de las escuelas: se puede interesar a las asociaciones cooperadoras de padres. Hay que crear verdaderos cineclubes infantiles, con ramificaciones en todos los colegios. Eso impulsaría la producción de películas educacionales, recreativas, de dibujos animados, etcétera. Se lograría así el esparcimiento de los niños sin peligro para su formación espiritual. Puedo decirle al respecto que estamos encarando con el Grupo Experimental la inminente fundación del primer cineclub infantil del país.

–Perfecto. En cuanto al cine experimental...

Nos interrumpe con sereno entusiasmo por el tema:

–He comprobado personalmente en Europa y Estados Unidos que todas

estas actividades asumen la misma importancia que las de la industria fílmica común. Además, no sólo los documentales, sino también los films de arte y las experiencias de vanguardia tienen asegurada su adquisición y repercusión. En las embajadas de los Estados Unidos, Francia, los países nórdicos, etcétera, se pueden encontrar películas de esas características de los respectivos orígenes: contribución al prestigio nacional, fomento de la propaganda y el turismo y el conocimiento mutuo. ¿Por qué no podemos hacer nosotros lo mismo en nuestras embajadas en el extranjero? Además, la participación en certámenes internacionales especializados traería los beneficios indirectos y directos que toda inclusión en ellos siempre implica, por los nuevos lazos de vinculación que se crearían entre nosotros y los centros más importantes del exterior. El caso de Norman McLaren, subvencionado especialmente por el gobierno de Canadá, ejemplifica con precisión esto.

–Bien. Háblenos algo sobre el Grupo Experimental de La Plata.

–Dentro de su modalidad y posibilidades, nuestro instituto intenta la concreción de todo lo recién enunciado. Actualmente realiza proyecciones todos los domingos por la mañana en un cine platense, películas de revisión con los mejores títulos disponibles. Se han realizado ya cursillos y sesiones de estudio, y haremos ahora filmaciones breves en grupos, para capacitación de sus socios. Luego proyectamos un documental sobre La Plata. Desde su fundación se ha previsto la posibilidad de transformarlo en cooperativa. Hasta ahora, las dificultades económicas elementales son grandes, pero se obviarán en la misma medida que los otros grupos cuando se contemplen estos problemas. Consideramos indispensable una visión paralela en todo lo relativo a la industria cinematográfica y al cine experimental, en 16 o en 35 milímetros, de corto o largo metraje. "Por la integración total del cine argentino" es, en cierto modo, un "slogan" del Grupo. Nuestra dificultades serán resueltas en estrecha unión con todos los profesionales conscientes, y por eso estamos representados en el nuevo organismo. Personalmente, creo que esta actitud puede significar un paso adelante, siempre que se continúe ahora y sin desmayos en la senda de renovación públicamente reconocida como imprescindible.

Se ha hecho tarde y tenemos que regresar. En el micro que nos trae de vuelta revisamos con interés nuestras anotaciones. Evidentemente, todo un magnífico programa.

Mundo argentino, 13 de junio de 1956.

Aniversario

Hace pocos días cumplió catorce años de actividad el club Gente de Cine. Desde el 6 de junio de 1942 esa prestigiosa institución viene realizando, bajo la dirección del crítico Roland,[1] una intensa labor de divulgación y cultura cinematográfica, en constante y fértil empeño por propagar los valores permanentes de la pantalla mundial. El hecho es significativo y merece ser destacado. Difundir arte, sin propósitos comerciales ni otro fin proselitista que el de ofrecer un panorama estético general, constituye en nuestro país, con referencia al cine, una actitud casi insólita, sobre todo cuando se persiste sin abandonos ni desmayos ante las inevitables dificultades. No se trata, ciertamente, de un trabajo fácil: siempre se ve obstruido y enmarañado por los obstáculos que ponen en el camino, encubiertamente o no, los interesados, ya sea en mantener al público en una rosada ignorancia o en obsequiarle graciosamente una recortada y parcial cultura para lactantes en beneficio de no importa qué verdades exclusivas.

Nuestro medio, pródigo en maestros ciruela en todos los sectarismos, necesita de instituciones y gente que encaren con tanta humildad como seriedad la imprescindible, nada apta para alcanzar la gloria y un tanto subestimada, labor de información extendida con ecuánime amplitud, sin perder de vista la intolerancia para con los mercaderes de la estupidez y demás enemigos del arte. Es lo que ha hecho y hace, manteniéndose en una difícil pero empecinada independencia, el club Gente de Cine. Ecléctico, tal como aconseja esa necesidad, el criterio que determina su trayectoria ha cubierto la exhibición de las más importantes expresiones de los sesenta años del cine, ejemplificando todas las tendencias estéticas en nítida ilustración de su diversidad o recíproco antagonismo, pero abiertamente al margen de cualquier tabú. Desde los primitivos Lumière hasta los filmes abstractos, de vanguardia y realistas de

[1] Seudónimo de Rolando Fustiñana (1915-1998).

toda procedencia y orientación, sus programas representan ese acertado criterio. La historia viva del cine, a través de lo que los circuitos comerciales descartan olímpicamente, ignoran o demoran años en descubrir, ha tenido y tiene en sus ciclos de presentación y revisión un seguro del olvido o del desconocimiento. Cursos, conferencias, polémicas, exposiciones, la formación de una biblioteca cinematográfica integral y la edición de la revista que lleva su nombre, la más seria y completa del país en su especialidad –dicho sea sin obviar siempre posibles divergencias de apreciación crítica o estética–, son otras tantas contribuciones a la adultez mental del público que se le deben.

La inestimable presencia de tan interesante labor debe ser saludada en este nuevo año de permanencia concreta y actualmente con todos los elogios y el más amplio apoyo. Tal es, si no la trascendencia o importancia, por lo menos la intención y el sentido de esta modesta adhesión.[2]

Mundo argentino, 13 de junio de 1956.

---

[2] N. del E.: Kohon decía deber prácticamente toda su formación cinéfila a Roland. "Yo lo leía en el diario *Crítica*. Después supe que había un cineclub, *Gente de cine*, que dirigía él y enseguida fui a asociarme. Esto fue en el cuarenta y pico, yo no tenía veinte años. Me acuerdo de que uno de los primeros días que llegué, estaba esperando en la escalera, Roland me miró y me dijo: '¿Qué hace usted acá?', 'Vengo a ver cine', le dije. Yo tenía más cara de pibe de lo que era en ese momento, podía aparentar doce, quince años. Me dijo que subiera pero estaba asustado porque para inscribirse había que tener dieciocho."

Respuesta a una carta de Abel Santa Cruz

Estimado Director:

Nos hemos visto obligados a aludir al señor Santa Cruz, a quien no conocemos y a quien en ningún momento queremos agraviar en su persona, por dos motivos: a) porque se han estrenado varias películas con libro suyo; b) porque es uno de los más acabados representantes de todos los vicios que configuran el degradante cine nacional que deseamos cambiar totalmente. La argumentación que este autor hace en su carta a usted acerca del "relativismo estético" no es aplicable en este caso, porque Santa Cruz todavía no ha intentado nada que pueda ser calificado como un hecho estético. Nos referimos a películas anteriores con libros firmados por él, porque como críticos estamos obligados a informar al lector sobre la trayectoria de los responsables de los films que se ofrecen al público. Es lo que hacemos generalmente con libretistas, directores, intérpretes, fotógrafos y demás, de todas las procedencias y calidades.

Hablamos de las "obras de teatro" del mismo autor, porque da la casualidad de que varias de sus últimas películas son adaptaciones de aquellas. El mal gusto, en todo caso, corre por cuenta de los productores que las adquirieron para hacer con lo que no era teatro algo que tampoco es cine.

En otro orden de cosas, y con referencia a la palabra "subordinados", que A. Santa Cruz emplea en la carta, es obvio que en MUNDO ARGENTINO no hay subordinados como lo prueba la diversidad de ideas que en ellas se expresan con libertad. Ocurre que A. Santa Cruz ve subordinados por todas partes, mientras los que nunca nos dejamos "orientar" por los libretistas radiales al servicio del señor Apold[1] fuimos llamados por Ernesto Sabato[2] a colaborar con él por nuestra libertad de pensamiento. No

[1] Raúl Alejandro Apold, secretario de prensa durante el gobierno de Juan Domingo Perón.
[2] En ese momento Sabato era el director de la revista *Mundo argentino*.

nos ensañamos con el fabricante de libretos radiales, teatrales y cinematográficos, sino con el espíritu de subordinación que tan bien encarnaba, precisamente. Si somos escritores mediocres, lo dirá el futuro; el pasado y el presente dicen que Abel Santa Cruz, como escritor, no existe.

Mundo argentino, 20 de junio de 1956.

Un libro

El lenguaje del cine, de Renato May,
traducción de Ricardo Setaro,
Ediciones Losange, Buenos Aires, 1957, 172 páginas.

La experiencia de compaginador y su indudable talento didáctico se unen en Renato May para otorgarnos el impagable obsequio de este magnífico libro, tan necesario. No aparece en él, ciertamente, el practicismo hondo, sabio y mudo del técnico común, sino la intención de aventurar sólidamente la estructura de un sistema, de un sistema digerible y sencillo y sin fantasías seudoteóricas a fin de recopilar, ordenar y dejar sentadas las bases de una gramática y una sintaxis del cine. La imagen-sonido del cine es una forma de expresarse, es un lenguaje. Tiene sus signos de puntuación, sus normas. También tiene sus trampas, y la supuesta inviolabilidad de sus leyes puede resultar una tentación para quien se arriesgue, no a desconocerlas, sino a ponerse a su margen con toda responsabilidad. Al respecto, podemos corear con el autor: "El arte puede infringir los límites de la técnica y crear nuevos modos y nuevos motivos, fuera de tales límites". Todo aclarado de entrada. Joyce puede ignorar puntos y comas en un largo capítulo; Welles, en *El ciudadano*, desechar fundidos y sobreimpresiones. Pero para no usarlos, hay que saber para qué se usan. ¿Confuso? El viejo –y siempre tan nuevo, tan ingenuamente, tan desoladamente nuevo– Barrett lo decía mejor: "Bien está romper moldes, pero antes hay que saber llenarlos".

El objetivo de May es pedagógico, y también hermosamente artístico (¿no es un hermoso arte enseñar el "manejo de las herramientas" a futuros artistas?). Lo logra, y tanto, que se puede afirmar que su libro llega a ser indispensable para el aspirante a realizador o a montador, para el estudiante de cine. Por supuesto, entendámonos, se trata nada menos que de una gramática, de una exhaustiva gramática cinematográfica, pero también nada más que eso. Como todas las gramáticas, enseña a "escribir correctamente", no a ser poeta. Sin embargo, el compendio de May no se detiene en una helada enunciación de postulados, ni tampoco constituye un código penal para realizadores que no filmen bien (a pesar de que a veces... a veces al compaginador se le

escapa el indio, como cuando reprocha a Machaty[1] su fantasía o complicación en la composición de algunos planos "por las dificultades que presentan al montaje al efectuarse el empalme técnico"). Establece, sí, lo básico, lo fundamental, pero extrae conclusiones, profundiza el significado y la necesidad ocultos en comprobaciones puramente empíricas. El fraseo de ángulos y planos de toma y los sectores de espacio, donde es posible juzgarlo sin "infringir los límites de la técnica", encuentran en su exposición una nítida y directa sistematización. Todo, desde el conocimiento de los lentes hasta la definición certera del traslado del espacio-tiempo real al espacio-mundo de la pantalla, está en May. En fin, una Biblia, un manual de cabecera para los cineastas. Justamente hemos sabido que en la Escuela de Cine de La Plata, el director Monneo Sanz lo ha adoptado como libro de texto para el curso de realización. Hay motivos para envidiar a los alumnos platenses que con esa guía, una cámara, película virgen y una moviola, perderán rápidamente ciertos "terrores sagrados", que todavía flotan en los sets. Por supuesto, y el mismo May lo dice, solamente leyendo libros no se aprende a hacer cine. Pero casualmente el suyo es uno de los más útiles para iniciar desde el principio un coloquio con la práctica. No es por cierto su único valor –muchas dudas y gruesas confusiones de cierto público intelectual puede ser aclaradas con su lectura–, pero si lo fuera ya estaría justificado el entusiasmo, el agradecimiento con que hay que recibirlo.

Ficción, número 10, noviembre-diciembre de 1957.

[1] N. del E.: se refiere a Gustav Machaty (1901-1963), realizador nacido en Praga y responsable de films como *Erotikon* (1929) y *Éxtasis* (*Ektase*, 1933).

Los dueños del cine

Empresas que dominan la programación tienen un poder decisivo: determinan lo que público verá o no verá[1]

I

Varias generaciones de cineastas independientes argentinos se han quemado en una epopeya casi idiota: con grandes sacrificios daban a luz películas para que, luego de una retaceada, fugaz y formal presentación (a veces ni eso), durmieran definitivamente en la sombra de las estanterías. Su aporte a la cultura nacional está inscripto en la crónica –que a esta altura suena bastante frívola, bastante cruel– de los premios obtenidos en festivales, de la desconfiada repercusión en un público local de elite (incluidas las elites políticas), de las reacciones siempre consoladoras de críticos a veces demasiado complacientes y otras abrupta y reveladoramente rencorosos. Pero la difusión real, masiva, siguió siendo una ilusión utópica, salvo en excepciones casuales, determinadas por el azar del "libre comercio" y más contribuían a confundir el panorama. El misterio de esta repetida frustración no anida en ningún abismo existencial ni en enigmas esotéricos: basta descorrer un poco la cortina sobre el mecanismo oculto que gobierna la exhibición y la distribución (en definitiva gobierna el cine) para comenzar a develarlo. EL MUNDO inicia una aproximación informativa del problema: la exhibición.

Yo produzco, tú distribuyes, él exhibe, es desde casi siempre la única manera de conjugar el verbo "realizar" en nuestro cine. En este aparente absurdo gramatical se cierra el callejón sin salida para un arte masivo manejado únicamente como fuente de lucro.

---

[1] N. del E.: Esta nota en tres partes, de sorprendente vigencia, no fue totalmente escrita por Kohon pero sí encargada y editada por él durante el período en que se desempeñó como jefe de espectáculos para el diario *El Mundo*. Como recordaba el realizador, "Fue durante la época en que el diario perteneció al PRT-ERP. Me di muchos gustos. Pude atacar la cuestión de la invasión colonial del cine extranjero en una serie de artículos".

Hacer film en nuestro país es apostar a un juego de azar. Un azar condicionado y regimentado por cálculos de cantidad, no de valor, y por la deformación sembrada en el "gusto" de los espectadores.

Realizar una película implica contar con una base financiera ineludible. Un film terminado no puede esquivar una inversión considerable en equipos, película virgen, procesos de laboratorios, etcétera. Por más "independencia" con que se organice este primer paso, los presupuestos mínimos son siempre muy elevados. La esperanza de recuperación económica (no ya de ganancia) para volver a filmar es una charada cuyas respuestas están en manos ajenas. Además, y esto es esencial, con el cine se cumple inexorablemente el axioma de que toda obra de arte existe cuando tiene un público que la conozca. Y el público de cine es, hasta nuevas noticias, el que va a los cines, no un sector especializado, privilegiado de secta. Pues sería una peligrosa ilusión dejar a la gran masa de espectadores a merced del Sistema para dedicarse a "combatirlo" con películas marginales en funciones marginadas, a las que sólo concurrirían, precisamente, los que tienen menos necesidad de ser esclarecidos, conscientizados, desalienados, descolonizados o, para decirlo en general, desestupidizados.

¿Cómo llega a los cines un film argentino?

El aparato es simple: del productor al distribuidor, del distribuidor al exhibidor. Sólo tres manos para pasar las latas. Y si una mano lava la otra y entre las dos lavan la cara, entre estas tres manos muchas veces las lavadas terminan en enjuagues. Pero suponiendo que se encuentre un distribuidor bien dispuesto para una película que no esté en la onda del momento (el último grito es sexo y violencia, mañana podrían ser las historias rosas o el "cine-verdad" tremebundo: para el caso, es lo mismo), el campo operativo se cierra abruptamente en el instante en que deba requerirse una sala de estrenos para su exhibición, boca de salida inevitable, y los simultáneos de barrio que aseguran en casi todos los casos un aprovechamiento concentrado del lanzamiento y de la carísima publicidad (este rubro "adicional" oscila entre cuatro y diez millones de pesos viejos que, un poco antes o un poco después, deben ser gatillados por el productor).

Los cines en la Argentina tienen una estratificación determinada. Están las salas de estreno (32 actualmente), las de cruce, llamadas así porque reciben dentro del radio céntrico las películas ya estrenadas, los mencionados simultáneos, que programan en barrios y suburbanos al mismo tiempo que en el

centro, y los discontinuos, que son algo así como el último orejón del tarro y esperan pacientemente su turno hasta que se agoten las otras instancias.

La opción definitiva y el dictamen salvador o enterrador están prácticamente en manos de dos grandes líneas exhibidoras: la Sociedad Argentina Cinematográfica (SAC) y el tándem Lococo-Coll y Di Fiore, fusionados para integrar un frente de intereses comunes hace cuatro años. (Hace un par de semanas esta última sociedad se ha dividido nuevamente, pero eso es circunstancial: que sean tres en lugar de dos no cambia el esquema.) Estas empresas poseen la propiedad de la mayoría de las salas de estreno y eligen la programación de la casi totalidad de ellas, incluidas en algunos casos las escasas independientes no alineadas (Paramount, Trocadero, Libertador y la flamante Adán). Y como si esto fuera poco, las dos cadenas manejan directa o indirectamente la programación de la mayoría de los barrios suburbanos he influyen decisivamente en la de los principales centros del interior. Es decir, en buen castellano: si estas dos (o tres) cadenas se niegan a exhibir un film, el film está prácticamente muerto. Y el productor y/o director argentino deberá escoger la variante de la mendicidad para que su obra tome estado público.

Señora, sea buena...

Frente a este panorama desalentador, el trabajo de los muchos que tienen poco y el negocio de los pocos que tienen mucho dibujan una vidriera optimista para los que miran desde fuera. Vidriera elegantemente ornamentada con una legislación protectora que, como ocurre en las mejores familias, no se cumple o se cumple a medias. Todas las leyes cinematográficas que tuvieron vigencia era nuestro país, establecieron la obligatoriedad de exhibición de los films nacionales (lo que se llama "cuota de pantalla" de cada sala). Pero es fácilmente evadible por los circuitos, ya que o bien compensan con salas de la misma cadena o eligen producciones comercialmente más seguras (Sandrini, Palito, Sandro) que tienen un público más o menos fijo y no representan ningún tipo de compromiso. Sólo excepcionalmente uno de otro nivel puede incluirse en la opción. Por supuesto, las contadas personas que determinan de esta manera, concretamente, lo que el público verá o no verá, no tienen otra capacidad ni otra responsabilidad que la de aumentar las ganancias de su empresa. Solicitar o exigir que atiendan el carácter formativo del cine y a las necesidades culturales de la comunidad sería pretender que asuman un rol que no les incumbe. Sería ignorar las reglas del juego, simplemente. Y ya no hay tiempo para inocentadas de este calibre.

¿Quién se pone las botas con las medias?

Esta rápida recorrida por el muro que debe enfrentar el realizador independiente argentino encuentra, tras una presunta y no siempre hallable puerta, un último y definitivo obstáculo en las arenas movedizas que se extienden del otro lado. Si ha superado todos los pasos previos, estrenada ya la película en una sala céntrica se encontrará con que en el negocio del cine la verdad de los números es la única realidad. Y una especie de espada de Damocles penderá, con suspenso y todo, sobre su frágil ilusión enlatada. El empresario exhibidor cuenta con otra defensa de sus intereses, reglamentada legalmente, que en muchos casos puede ser el golpe de gracia final para productores incautos. Se trata de "las medias", donde generalmente se mete la pata. Las medias cinematográficas son promedios de continuidad establecidos en cantidad de espectadores en el fin de semana cinematográfico que comienza el jueves (día de estreno) y termina el domingo. Cada sala tiene su media, fijada de acuerdo a su capacidad y que cubre con harta generosidad los "gastos" del exhibidor. Esa media marca el umbral mínimo de público que una película argentina debe reclutar en sólo cuatro días para tener derecho a continuar su difusión. Si la medida no se cubre, el exhibidor no está obligado a seguir proyectando la película. Y si eso ocurre en la primera semana o en la segunda, habrá poca chance de programar en cruce, barrio e interior. Los imponderables (mucho calor, mucho frío, lluvia, sol, acontecimientos deportivos, sacudones políticos, huelgas, presencia en cartelera de superproducciones extranjeras largamente promocionadas, etcétera) son cáscaras de banana que se ven cuando ya no hay más remedio que pisarlas. A veces un productor desesperado, si tiene todavía recursos, compra entradas para salvar el límite y probar suerte una semanita más. Los otros deben aceptar los designios de esta singular lotería o ruleta.

II

> "Cada sala de espectáculos, cada cine, etcétera, es una pequeña escuela mientras está funcionando. Y del mismo modo que no cabría privilegiar a la enseñanza privada sobre la enseñanza del Estado, también este debe proteger, controlar y regular, y al mismo tiempo poseer sus propios recursos de producción, distribución y exhibición en todos los aspectos vinculados a la producción artístico-cultural."
>
> *Del manifiesto de constitución del*
> *Frente de Liberación del Cine Nacional.*

El sistema de "medias", mencionado en la nota anterior, determina según un rígido azar la permanencia de una película en cartel. Por supuesto, en esta ruleta, como en todas, la banca nunca pierde. La banca –el exhibidor– podrá ganar menos, pero pasado el límite mínimo las pérdidas corren por cuenta de los productores. Si la media no se cumplió, la película se va sencillamente al tacho. Será "mufa" y nadie querrá programarla. Chau, director. Chau, productor. Volverá a su casa, guardará o regalará sus trofeos internacionales, encarpetará o tirará por la ventana las críticas y comentarios que ya, en unos pocos días, parecen papel viejo, nostálgicas reliquias.

Podría ser que algún día después de un año o más un cine club exhume esa película en una "función especial" con todos los honores. Podría ser que, todavía, reciba algún premio más: de los cronistas, de la Confederación General de Cineastas Rebeldes de California, de algún festival extranjero. Y el director o productor deberá afrontar aún a los eternos papanatas que le dirán "Bueno, eso es lo que vale". Para los que miran de afuera, lo que vale es la gloriola formal de pergaminos y medallitas y copas nuevos espejitos y vidrios de colores inventados para distraer y conformar a colonizados díscolos...

Pero nadie que haga cine se resigna a que su trabajo sea amputado de la esencial comunicación con el público. Nadie se mete en el duro y comprometido proceso de hacer una película para que no se estreno o se exhiba malamente unos días en un par de salas.

¡A correr!

Sujeto a las medidas, el film que consiguió sala de estreno depende para su "éxito" no sólo de la adhesión e interés de los espectadores sino de su velocidad. Es decir, a partir del primer día, se larga una carrera. El público debe abalanzarse en tropel desde el jueves hasta el domingo de esa semana para que se cubra el tope supuestamente "mínimo".

Calcúlese que lo que se considera, por ejemplo, un "best seller" en literatura alcanza a diez o veinte mil ejemplares de una novela, vendidos, por supuesto, en un plazo menos rígido e infinitamente más largo que cuatro días... Piénsese además que los libros que no llegan a esas cifras de venta, de todas maneras, siguen estando en las librerías durante meses y años, disponibles para quien quiera comprarlos. ¿Qué sería de los escritores argentinos si estuvieran a un sistema de "medias"?

Lo que en cine se requiere para que estalle este malón de público repentino, son generalmente motivos de atracción particularmente subalternos: intérpretes popularizados por razones ajenas a su especifica aptitud actoral, ubicación del género en las modas de sexo, acción o lo que sea, injertos artificiales de desnudos o sadismo prefabricados en narraciones que no los necesitan, etcétera. De esta manera se alienta lo espurio, se echa más leña al fuego de la formación del público, se fomenta el sometimiento a tendencias, ondas y pautas postizas copiadas de la producción extranjera.

El cinturón de castidad

Para dar una idea clara de lo que significa el dominio concentrado de la exhibición, conviene subrayar que quienes deciden en su etapa clave el destino de las películas son unos pocos grupos empresarios que optan, eligen y determinan las programaciones. Siendo entidades formadas con fines de lucro, sus antenas están dirigidas a lo que –con cierto margen de seguridad– ofrece mayores garantías de ganancia inmediata. No están enterados de que cada una de sus salas es "una pequeña escuela". Eligen lo que da plata, y punto. Sólo tienen el freno, a veces, de las distintas formas de censura del Sistema (que de todas maneras suele enseñarse con películas de valor y deja pasar la morralla). Su negocio está permitido y amparado por la ley. Su opción, por otra parte, implica también, tácticamente y aunque no entre en sus propósitos, una censura de hecho, tanto o más despreciable que cualquier otra, pues ni siquiera pretende defender ninguna "moral" su única religión es la del dinero. Es, como lo definió el director Jorge Cedrón en un reportaje de EL MUNDO, "la censura de la guita".
Fomentar sólo la producción, ante este simple esquema, es como hacerle tomar afrodisíacos a alguien y atornillarle enseguida un cinturón de castidad. Una siniestra broma que se viene repitiendo desde hace mucho con los créditos y otros "alicientes".

La única solución

Como se desprende fácilmente de lo expuesto, todo está armado para que el director y/o productor que se anime a realizar un film fuera de los estrechos cánones condicionantes (y aún dentro de ellos el riesgo es muy grande) quede rápidamente deshecho en la trampa. Los créditos estatales para producir son el trocito de queso puesto debajo del resorte. El que muerda deberá ser muy rápido o muy afortunado si no quiere que le aplasten la cabeza.

Hace poco, la Cámara del Cine, reunida en el Instituto Nacional de Cinematografía, elevo a la consideración parlamentaria el anteproyecto de una nueva Ley de Cine. En él se perfeccionan considerablemente los mecanismos de fomento a la producción nacional, que deben ir acompañados por drásticas medidas de amparo frente a la exhibición. Pero su propuesta más importante en ese sentido es la de la creación de un circuito nacional de salas, mediante el cual el instituto pueda dar salida a toda la producción que fomenta y califica y se haga responsable de su difusión masiva en el territorio de la República. Esta es por momentos, y mientras no se produzca un cambio más profundo de estructura emergente de transformaciones revolucionarias que no atañen sólo al cine, la única solución. Y en el consenso general de los trabajadores del cine, aparece como el cimiento básico, el primer paso decisivo. el eje alrededor del cual debe instrumentarse la política cultural y económica de la actividad cinematográfica argentina.

Perder de vista ese cimiento básico, difundirlo en meros enunciados o proyectos para el futuro, o simplemente postergarlo para dar curso a realizaciones más inmediatas pero también más frágiles, significaría repetir la historia de siempre. Y lo único que se fomentaría, en tal caso, serían nuevas frustraciones.

III

En los anteproyectos para una nueva Ley de Cine, preparados por todos los sectores gremiales del trabajo y la producción reunidos en la Cámara del Cine, se establece, además de la esencial y básica implementación de un CIRCUITO DE SALAS NACIONALES DE EXHIBICIÓN, la creación y puesta en marcha de una DISTRIBUIDORA NACIONAL. Ambos instrumentos son indispensables para canalizar en forma coherente el progreso de consolidación de un cine argentino representativo y adulto.

Antes de llegar a los exhibidores, el director y/o productor independiente argentino debe pasar un primer filtro: el distribuidor. Es el puente, el enlace

entre el hacedor del film y los propietarios de las cadenas de salas. Por su escritorio bien lustrado pasarán como en un expediente inflado por la displicencia burocrática las aspiraciones mínimas de difusión de las películas.

En algunos casos especiales, este primer paso es dado antes de filmar. El director y/o productor visita a un distribuidor con el guión y el plan general debajo del brazo, con la esperanza de conseguir un compromiso "a priori" y tal vez una participación financiera (generalmente, un anticipo que cubre costo de copias y publicidad). Pero ahí comienza a diluirse la "independencia". Si el director es conocido y no tiene demasiada fama de "mufa", el distribuidor considerará su proyección. Luego le dirá: "Está bien. Pero el papel del protagonista, en lugar de Lautaro Murúa, como quiere usted, lo hará García Satur. Y Norma Aleandro tampoco 'vende': mejor, que lo haga Susana Giménez. Y métame un par de desnudos, ¿eh?...". Y cuando el director aún no se ha recuperado del impacto, puede agregar: "Ah, che, ¿no podría incluir a un cantante en la historia? Así podemos enchufar, por ejemplo, a Monguito González, o a Anteojito Papafrita. Son muchos que están subiendo y pueden enganchar público". Y ahí se termina todo. O empieza de nuevo, pero de una manera bien distinta de la prevista.

Para ser distribuidor hay que tener oficinas en la caldera del diablo del gremio cinematográfico, una zona que tiene su centro en Lavalle y Ayacucho. También hay que tener secretaria, un intercomunicador telefónico y estar siempre ocupado, o por lo menos simularlo. Una vez terminada "su peliculita", el director/productor pasará dos o tres frustradas citas antes de "ir al grano".

Según la imagen aceptada, el distribuidor es algo así como un ejecutivo subordinado a los tiras y aflojes de un lado y de otro. Es el intermediario y, como buen intermediario, el que se queda con buena parte de la torta. Además, si tiene que elegir entre los intereses del director/productor y los de los exhibidores, opta por la ardorosa defensa de estos últimos, de quienes lógicamente depende para seguir su negocio.

Las honorables asociaciones

Existen dos clases de distribuidores: los representantes de la empresas norteamericanas, agrupados en la Cámara Argentino-Norte-Americana de Distribuidores de Films o Film Board de la Argentina, y los llamados "independientes", nucleados por la Asociación Argentina de Distribuidores de Películas.

Los primeros se manejan en forma distinta de los segundos, porque responden a las directivas de las centrales de Nueva York. Argentina es una de las cabezas de zona para las compañías norteamericanas, y desde las oficinas de Buenos Aires se programa para los países limítrofes. Estas empresas yanquis bailan siempre con la más linda, ya que debido a su despliegue mundial, pueden darse el lujo de importar calidad dentro de la cantidad, sin correr grandes riesgos ni pérdidas. Cuando una copia llega desde Nueva York a Buenos Aires, sus gastos están amortizados antes del estreno, por los frutos de la explotación en el territorio casero (Estados Unidos) y el resto del mundo. De todas maneras, como confesó recientemente un ejecutivo de la Warner Bros., Latinoamérica no es para ellos un mercado fuerte, y Argentina, dentro de esa debilidad de comercio, está ubicada en tercer lugar detrás de Brasil y México.

Pero Estados Unidos es el máximo proveedor de películas importadas en la Argentina. UNA DE CADA TRES PELÍCULAS QUE SE EXHIBE EN BUENOS AIRES ES NORTEAMERICANA. Según lo demuestra la estadística de 1972, se estrenaron 392 películas, de las cuales 126 fueron estadounidenses (¡sin contar las coproducciones!).

Sumando las de otros orígenes, se llega a 360 estrenos extranjeros en ese año, y solamente 32 argentinos. Es decir que el público local está obligado a ver un 91% de material importado, mientras el cine nuestro queda reducido a un famélico 9%. Y no porque no haya material propio para exhibir, sino porque muchos films no encuentran cómo exhibirse. Simplemente, "está todo tapado", como suelen decir los exhibidores luego de una rápida recorrida por las dos o tres empresas que detentan la programación de la mayoría de las salas. Y está "tapado" porque también los exhibidores deben someterse a la dependencia y defienden a su vez los intereses de las compañías extranjeras que les proveen regularmente "mercadería" para su negocio. Los grandes circuitos –el "capitalismo nacional", que le dicen– son de esta manera aliados obligados de la penetración económica y cultural imperialista. Una nueva demostración del rol cipayo al que son empujados, lo quieran o no, los grandes grupos empresariales locales.

Trampolín al vacío

Nadie puede llevar su film debajo del brazo buscando sala sin tener un distribuidor que lo ampare (es una manera de decir). Pero según la legislación vigente, nada hay que obligue a un distribuidor, ni que lo aliente, para hacer-

se cargo de la colocación de estos films malditos. Malditos por no entrar en la hocicada de una producción convencionalmente comercial, dentro de los estrechos márgenes dejados, como limosna, por la invasión y ocupación permanente de los centenares de films foráneos.

Como las empresas agrupadas en el Film Board no se interesan por representar a las películas argentinas (y si lo hicieran, ¡cuidado!), salvo en casos previsibles como por ejemplo la Columbia con los films de Armando Bó e Isabel Sarli, el director argentino debe conectarse con los distribuidores más o menos "independientes".

Cada distribuidora trabaja con uno de los grandes circuitos de salas y deberá discutir (generalmente, sin intervención del director) la "salida" que le tocará en suerte según los dueños de la programación lo determinen. Si "le ven la pata a la sota", el film irá a un cine de los buenos y su lanzamiento concentrará estratégicos y muchos simultáneos de barrio. Si no, dirán sencillamente "No". O a lo sumo, el film pasará lastimosamente una semana por alguna "sala de primeros auxilios". Y nunca más.

El Mundo, n.os 95, 96 y 97, Buenos Aires, diciembre de 1973.

Biofilmografía

David José Kohon nació en Buenos Aires el 18 de octubre de 1929. Antes de volcarse a la realización de largometrajes fue un asiduo visitante de cineclubs, ejerció la crítica cinematográfica, escribió ficción, trabajó como asistente de dirección en algunas películas industriales –entre ellas, *La encrucijada* (1952) de Leopoldo Torres Ríos- y dirigió los cortos *La flecha y un compás* (1950) y *Buenos Aires* (1958). Su filmografía se completa con *Prisioneros de una noche* (1959), *Tres veces Ana* (1961), *Así o de otra manera* (1964), *Breve cielo* (1968), *Con alma y vida* (1970), *¿Qué es el otoño?* (1977) y *El agujero en la pared* (1982). Murió el 30 de octubre de 2004.

Índice